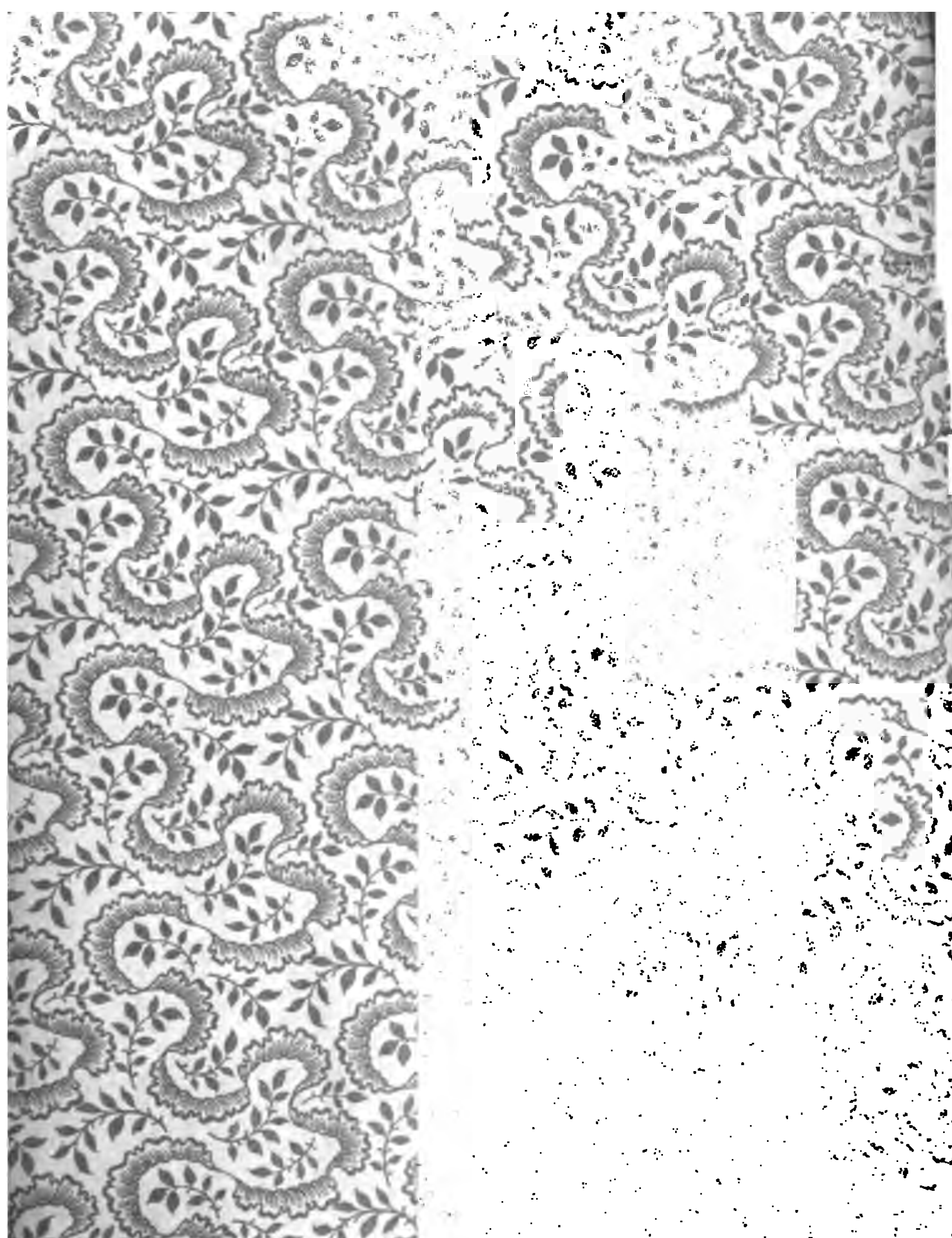








1647

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

VIII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1898.

ÜBER

POLITISCH-SATIRISCHE GEDICHTE

AUS DER

SCHOTTISCHEN REFORMATIONSZEIT

VON

FRANZ WOLLMANN
Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1898.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit entstand auf eine Anregung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Hofr. Prof. Dr. J. Schipper, und beschäftigt sich mit einer Sammlung politisch-satirischer Gedichte, die James Cranstoun 1891 und 1893 unter dem Titel „Satirical Poems of the Time of the Reformation" in zwei Doppelbänden für die *Scottish Text Society* herausgegeben hat.

Der Wert dieser Dichtungen beruht zwar mehr in ihrem historischen Interesse für den Entwicklungsgang der schottischen politischen Geschichte im Reformationszeitalter als in ihrer dichterischen Bedeutung, da sie in ihrer Mehrzahl bloße Schilderungen der wichtigsten Ereignisse oder der hervorragendsten Persönlichkeiten jener Tage vom Standpunkte der Verfasser bieten, aber auch der Literarhistoriker wird nicht versäumen dürfen, von ihnen Notiz zu nehmen. Denn wie er bei Beurtheilung einer jeden Literaturepoche und ihrer Erscheinungen die gleichzeitige politische und Culturgeschichte nicht aus dem Auge verlieren soll, so wird er ganz besonders beim Studium einer Verfallsperiode — und einer solchen gehören ja unsere Gedichte an — diesem Zusammenhange sorgsam nachgehen müssen, um sich über die Ursachen und den Verlauf des Niederganges ein richtiges Urtheil bilden zu können.

So möge denn die folgende Untersuchung über eine Flugschriftenliteratur, die sowohl in inhaltlicher Beziehung,

wie auch in dem Tone der Darstellung und in sprachlicher Hinsicht ein treues Spiegelbild der von politischen und religiösen Wirren erfüllten Zeit Mary Stewarts gibt, das Ihrige zur genaueren Kenntnis des Verfalls der schottischen Literatur in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts beitragen.

Die Arbeit wurde in Wien geschrieben und im Herbst 1896 abgeschlossen.

Wien, im Mai 1898.

F. Wollmann.

Inhalt.

Einleitung.

Es war ein glücklicher Gedanke J. Cranstouns, alle uns im schottischen Dialecte erhaltenen Gedichte, die sich auf politische Ereignisse der für Schottland so unglücklichen Jahre 1565—1584 beziehen, chronologisch geordnet, mit Einleitung, erklärenden Anmerkungen und einem Glossar versehen, herauszugeben. Denn wiewohl die meisten derselben bereits früher gedruckt worden waren, lagen sie wie so viele Werke der kleineren Dichter jener Zeit nur zerstreut vor. So hatte schon *Allan Ramsay* die Gedichte Nr. 46, 47, 48 in sein *„Evergreen“* aufgenommen.[1]) Es sind dies Jugendversuche Robert Sempills, nicht politischer Natur, die Cranstoun nur der Vollständigkeit der Sempill'schen Dichtungen halber in seiner Ausgabe als Anhang druckt. Auf ihre Kenntnis allein dürfte sich Ramsays Urtheil über Sempill gründen. (Vgl. Cranstouns Introduction, p. XXXVII.)

Die im Maitland Ms. enthaltenen Nr. 27, 34, 35, 36, 37, von denen Nr. 27, 36 und 37 Sir John Maitland zum Verfasser haben und sich auch im Anhange zu *„The Poems of Sir Richard Maitland of Lethington, Knight“, Glasgow 1830 (Maitland Club)* finden, erschienen in *John Pinkertons „Ancient Scotish Poems“, London 1786.*

Einige der längeren Gedichte, Nr. 4, 7, 10, 25, 33, 39, 45, enthielten die *„Scotish Poems of the Sixteenth Century, by John Graham Dalyell, Edinburgh 1810“*. Im nächsten Jahre druckte *Sibbald* in seinem *„Chronicle of Scottish Poetry“* Nr. 11, 27, 37, 44, 46, 48.

John Davidsons Gedichte, Nr. 40, 41, 42, wurden zum erstenmale herausgegeben von *James Maidment: „Da-*

---

[1]) *The Evergreen, reprinted from the original Edition, Glasgow 1874, 2 vols.;* vol. I, pp. 67—77 und pp. 176—184.

vidson's Poetical Remains, Edinburgh 1829", nachdem schon 1812 *M'Crie* im Anhange zu seinem „*Life of John Knox*" Nr. 40 und 41 abgedruckt hatte. Ferner treffen wir alle drei in „*Three Scottish Reformers. Edited by the Rev. Charles Rogers, London 1874*".

Die meisten Gedichte unserer Sammlung finden sich in „*The Sempill Ballates, edited and published by Thomas George Stevenson, Edinburgh 1872*". Gern hätte ich dieses Buch sowie dasjenige Dalyells eingesehen, weil beide Einleitungen und Besprechungen der Gedichte enthalten, aber es war mir unmöglich, sie in Wien zu beschaffen.

Zum erstenmal veröffentlicht erscheint das 811 Zeilen umfassende englische Gedicht „*Maister Randolphes Phantasey* (Nr. 1) von Thomas Jenye, ferner Nr. 2, nur 7 Verse umfassend und von unbekanntem Autor, endlich „*A dolefull Ditty*" in englischer Sprache, den Tod Darnleys betreffend. (Vgl. die „*Notes*" zu Nr. 4.)

Für andere, zerstreute Privat- und Einzeldrucke muss ich auf Cranstoun verweisen, der vor jedem einzelnen Gedichte das Nöthige über die Überlieferung und frühere Drucke desselben gibt.

Da die folgenden Untersuchungen auf seiner Ausgabe fußen, so möge es mir gestattet sein, einige Bemerkungen über dieselbe voranzuschicken, umsomehr als die Publicationen der „*Scottish Text Society*" in unseren kritischen Fachblättern seltener besprochen werden.

Das Verdienst Cranstouns liegt, wie aus dem Vorgehenden klar geworden sein wird, nicht so sehr in der Herausgabe ungedruckten Materials sondern darin, dass er bekanntes gesammelt und erläutert hat. Letzteres sucht er zunächst durch eine kurze „Introduction" zu erreichen, die einige allgemeine Angaben über Inhalt und Charakter der Gedichte bietet. Dann folgen auf 43 Seiten „Biographical Notices", eine kurzgefasste Würdigung jener Autoren enthaltend, denen einzelne der Dichtungen mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden; denn die meisten sind uns ohne den Namen des Verfassers überliefert. Cranstoun hat hier alles Bekannte aus Literaturwerken zusammengetragen und durch eigene Forschung erweitert oder berichtigt. Neu ist, was er über Thomas

Jenye anführt; sein Artikel über diesen im *Dictionary of Nat. Biogr.* ist nur ein Auszug der hier gegebenen, längeren Biographie.

Von den erklärenden „Notes“ gilt, was O. Hoffmann[1]) über Cranstouns Ausgabe Alex. Montgomeries (Sc. T. S. 9 bis 11) bemerkt. Sie sind von sehr verschiedenem Werte. Zunächst enthalten sie eine dankenswerte Menge von Erklärungen zu den geschilderten Begebenheiten und Personen, sei es durch Citate aus gleichzeitigen Geschichtsquellen oder durch Hinweise auf die Ergebnisse moderner Forschung, wodurch einerseits manche dunkle Anspielung aufgehellt, anderseits die Richtigkeit vorgebrachter Thatsachen selbst in Einzelheiten unleugbar dargethan und der geschichtliche Wert der Gedichte als zeitgenössische Schilderung bedeutend erhöht wird. Einen großen Raum nehmen die Parallelstellen ein; aber sie betreffen zumeist ganz bekannte und in ihrer Bedeutung klare Wörter. Da die Etymologien in dem sorgfältig gearbeiteten „Glossary“ angegeben sind, war es wohl ganz überflüssig, sie auch in den *„Notes“* zu geben. Ferner veranlassen Cranstoun die vielen in den Gedichten zur Erklärung angeführten Beispiele aus der alten Geschichte und der classischen Mythologie zu zahlreichen Anmerkungen, in denen er genau angibt, wer *Cyrus*, *Alexander*, *Caesar*, *Nero*, *Minerva* etc. waren! Eher begreiflich kann man solche finden, durch die eine Anspielung im Text auf eine übrigens auch meist allgemein bekannte charakteristische Eigenschaft oder ein Erlebnis jener Personen erklärt werden soll. Auf diese Weise sind die Anmerkungen auf den Umfang von 268 kleingedruckten Seiten gebracht. Gelegentliche Citate aus zeitgenössischen und älteren Dichtern sollen wohl die Stellung der Gedichte innerhalb ihrer Zeit, bezw. ihre Abhängigkeit von literarischen Vorbildern darthun. Wenn dies ihr Zweck ist, dann erreichen sie ihn sehr mangelhaft. Denn *Dunbar*, *Lyndesay*, *The Complaynt of Scotlande*, *Lauder*, *Buchanan* und *Knox* sind wenig oder gar nicht zum Vergleiche herbeigezogen. Während ich bei der Biographie der Verfasser

[1]) O. Hoffmann: Studien zu Alex. Montgomerie, Engl. Stud. XX, S. 44. (Auch als Separatabdruck, Altenburg 1894.)

und der Erklärung der Gedichte hinsichtlich der darin behandelten geschichtlichen Anspielungen kaum Neues beizubringen in der Lage war, habe ich mich in diesem Punkte sowohl wie bei der Bestimmung der Abfassungszeit bemüht, Cranstouns Angaben zu ergänzen. Können doch unsere Gedichte bloß auf der breiten Grundlage ihrer Zeit und deren Strömungen und unter beständigem Hinweis auf dieselben richtig gewürdigt und für die gleichzeitige politische und Culturgeschichte nutzbar gemacht werden.

Über die Sprache der Gedichte gibt Cranstoun nur ganz wenige zerstreute Bemerkungen, über ihren Ton und Stil, ihre poetische Einkleidung sowie ihren Vers- und Strophenbau außer zwei kurzen Anmerkungen zu Nr. 25 und Nr. 39 gar keine. In einem „Appendix" fügt er zwei Gedichte des englischen Dichters *Thomas Churchyard* bei, die zur vergleichenden Illustrierung von Nr. 39 und 43 dienen sollen. Endlich findet sich vol. II, pp. IX, XII ein Verzeichnis der einschlägigen, von Cranstoun benützten Literatur.

Die folgende Abhandlung will nun versuchen, zunächst den Inhalt der Gedichte im Anschluss an die Zeitereignisse vorzuführen, um dadurch zu zeigen, wie sich jene wilde, von Religionshass und Bruderkampf durchtobte Zeit in denselben widerspiegelt, und gleichzeitig ihren literar-historischen Zusammenhang mit verwandten Vorbildern hervorzuheben;

die Gedichte nach ihrem Ton, den Stilmitteln und der poetischen Behandlung des Stoffes zu charakterisieren, um so ihren literarischen Wert festzustellen;

ihre Sprache nach den für die Verfallsperiode des schottischen Dialectes als Schriftsprache charakteristischen Punkten zu untersuchen;

endlich Vers- und Strophenbau der Gedichte einer eingehenden Behandlung zu unterziehen.

I. Capitel.

Inhalt und literar-historische Stellung der Gedichte.

Am 14. December 1542 war Jakob V. mit Hinterlassung einer sieben Tage alten Tochter — Mary Stuart — gestorben und hatte Schottland wieder einer Regentschaft preisgegeben.

Wie ein alter Fluch schien es seit Jahrhunderten auf dem Lande zu lasten, dass sein König so oft auf gewaltsame Weise oder unerwartet früh dahingerafft wurde, während sein Erbe noch unmündig, ja meist noch ein Kind war. Durch diese Minderjährigkeiten war die einflussreiche Stellung des Adels, dessen Macht ohnedies durch die alte Clanverfassung, die natürliche Bodenbeschaffenheit des Landes und die vielen Kriege mit England eine ungewöhnliche Höhe erreicht hatte, noch bedeutend gewachsen. Denn man benutzte die Person des jungen Königs zur Befriedigung ehrgeiziger Pläne, und das Land wurde der Schauplatz innerer Parteikämpfe, die England und Frankreich Gelegenheit zur Einmischung und zum Geltendmachen ihres Einflusses gaben, während das Volk, besonders der Bauernstand, unter der harten Bedrückung des Adels und der gewissenlosen Ausbeutung der Geistlichkeit litt. Wir erinnern uns der Klage *Walthers* in ähnlich bedrängter Zeit:

„owe, der babest ist ze junc“,

wenn uns in Schottland, wie in England zur Zeit Richards II.,[1] von einsichtsvollen Patrioten immer wieder der Wehruf entgegentönt:

„Wo to the realm, that hes ovir young ane King“.[2])
Lanzelot of the Laik, l. 1940, Lyndesay's Dreme, l. 1011, the Complaynt of Scotlande, etc.

---

1) Vgl. *Morley, Engl. Writers, VII, 249.*

2) Morley ib. verweist auf Ecclesiastes X, 16: *„Wo to thee, o land, when thy king is a child.“*

Die beredten Schilderungen des niedergehenden Wohlstandes und der inneren Zerrissenheit durch Vorführung des hilfsbedürftigen „*Commonwealth*“ in der allegorischen Dichtung der Zeit fruchteten nichts. Es traf ein, was Lyndesay seinen „*Commounweill*“ bange voraussagen lässt:

„*Thare sall na Scot have confortyng*
Off me, tyll that I see the countre gydit
Be wysedome of ane gude auld prudent Kyng . . .“

Dreme, ll. 1003—1005.

Die Gegensätze hatten sich im Laufe der Zeit noch dadurch verschärft, dass zu den politischen religiöse hinzugetreten waren. Wenn auch Jakob V. aus privaten und politischen Gründen seinem Oheim Heinrich VIII. in der Durchführung der Reformation nicht folgte sondern seiner katholischen, franzosenfreundlichen Gesinnung durch die zweimalige Heirat mit französischen Prinzessinnen noch stärkeren Ausdruck lieh, so wurde das Bedürfnis darnach doch ebenso deutlich gefühlt wie anderswo. Mit besonderer Schärfe hatte Lyndesay die Schäden der Kirche bloßgelegt und immer dringender gerufen:

„*Gett upe; thow slepist all to lang, O Lorde;*
And mak one haistic reformatioun
On thame quhilk doith tramp doun thi gratious worde“.

Monarche ll. 2701—2704.

Aber die französisch gesinnte Partei war zu mächtig im Lande, und die Geistlichkeit fand in ihr eine willkommene Stütze. So musste denn im Laufe der Zeit zwischen diesen Verbündeten einerseits und der englisch-reformatorischen Partei anderseits ein Kampf entbrennen, der, als nach Jahrzehnten wiederum ein Kind den Königstitel führte, das Reich dem Zustande völliger Zerrütterung nahe brachte.

Nach dem Tode Jakob V. und nachdem Heinrichs VIII. Plan, die junge Schottenkönigin als zukünftige Braut seines Sohnes Eduard in England erziehen zu lassen, gescheitert war, fielen die Engländer verwüstend in Schottland ein und drangen bis Edinburgh vor. Auf die Katastrophe von Solway Moss folgte 1547 unter Eduard VI. die Niederlage von Pinkey. Das schottische Volk theilte sich in zwei Lager: der größere Theil stand trotz der vandalischen Wuth der

Engländer[1]) auf Seite dieser, und nur die Minderzahl hielt zu Frankreich und seinen Hilfstruppen. Pamphlete, meist von englischer Seite ausgehend, waren an der Tagesordnung.[2]) Gegen sie und die *„auld ennemeis of Ingland"*, *„the ravand sauvage woffis"* und *„incredule seid"* richtet sich 1549 „The Complaynt of Scotlande", ein Prosawerk, das, von einem französisch gesinnten Geistlichen geschrieben, stellenweise eine ergreifende Schilderung des allgemeinen Elendes enthält.

Doch war dies erst der Beginn des nationalen Unglückes; denn noch verzweifelter klagt Lauder fast zwei Jahrzehnte später:

„This warld is war nor ever it was!
Full of mischeif and all malure,
Fals and fragell as the glass.
How lang, Lorde, sall this warld indure?"
Lamentatioun of the Pure, ll. 1—4 (E. E. T. S. 41, p. 26).

und ähnlich um dieselbe Zeit Henry Charteris in der Ausgabe von Lyndesays Werken.[3]) Den Höhepunkt dieses traurigen Zustandes aber finden wir zur Zeit unserer Gedichte. Der Friede von Boulogne (1550) hatte Schottland nur eine kurze Pause der Erholung gegönnt. 1554 übernahm die unter dem Einflusse ihres Bruders, des Cardinals von Lothringen, stehende Königin-Mutter die Regierung, nachdem sie schon unter der Regentschaft Arrans auf diesen nach Willen eingewirkt hatte, und damit schienen die Hoffnungen auf eine Reformation vernichtet. Indes drängte diese mächtiger als je, und die katholische Geistlichkeit war zu unfähig und trotz wohlgemeinter Anstrengungen zu schwach, den Angriffen ihrer Gegner standzuhalten. Gerade das lange, mit viel Blutvergießen verbundene, gewaltsame Zurückdämmen einer alle Schichten des Volkes durchdrin-

[1]) Nach W. Scotts *„Minstrelsy of the Scottish Border", vol. I, Introduction XXVI,* zerstörten die Engländer auf ihrem ersten Zuge nach Schottland daselbst 7 Klöster, 16 Schlösser, 5 Städte und 243 Dörfer.

[2]) Vgl. sechs im Anhange des *Compl. of. Scotl. (E. E. T. S. Extra Series 17, 18)* abgedruckte Prosapamphlete.

[3]) Die culturgeschichtlich wichtige Vorrede ist als Anhang abgedruckt in *Lyndesay's Works, Part. V (E. E. T. S. 47).*

genden, nicht nur religiösen sondern auch socialen Bewegung hatte den Gegendruck erhöht und erklärt die Gewalt, mit welcher ihre einmal frei gewordenen Fluten wilder als sonstwo einherbrausten. Im December 1557 schlossen die protestantischen Lords einen Bund, „*The first Covenant*“, und erhielten den Namen „*Lords of the Congregation*“, 1559 kehrte Knox in sein Vaterland zurück, und nach kurzem aber heftigem Kampfe unterlag die alte Kirche am 24. August 1560, dem Tage der öffentlichen, allgemeinen Einführung der Reformation in Schottland.

Mit der Rückkehr Marys aus Frankreich am 19. August 1561 hoffte die katholische Partei zwar auf Wiederherstellung ihrer alten Rechte, und der würdige *Quintin Kennedy, Ninian Winyet* u. a. traten in Wort und Schrift als ihre Verfechter auf, aber alles half nichts gegenüber dem kühnen Feuereifer, den Knox entfaltete, und seinem bannenden Einfluss, welchen er durch seine Predigten auf das Volk gewann: die Sache der Reformation blieb siegreich. Ihre Anhänger sahen in den „*Lords of the Congregation*“ ihren Schutz, in James Stewart, dem Halbbruder Marys, den sie zum Earl of Murray[1]) gemacht hatte, ihren Führer, und in der katholischen Königin, die an dem „gottlosen Götzendienst der Messe“ festhielt, ihren ärgsten Feind. Am 28. Juli 1565 hatte sie sich mit Darnley vermählt und dem Lande, ohne das Parlament zu befragen, einen katholischen König gegeben. Musste Murray schon als Haupt der protestantischen Partei, die in dieser Heirat mit Recht eine Gefahr für ihren Glauben sah, gegen die Verbindung sein, und hatte er deshalb schon vor derselben seinen ganzen Einfluss eingesetzt, um sie zu verhindern, so fand er jetzt in dem gesetzwidrigen Vorgehen der Königin den äußeren Anlass zu dem sogenannten „*Runabout Raid*“, in welchem Mary ihren Bruder und seinen Anhang als Rebellen behandelte und den Aufstand mit persönlichem Muth und mit kühner Entschlossenheit so rasch niederschlug, dass ihre Gegner, ohne dass es zu einem Treffen gekommen wäre, nach England flüchteten. Hier fanden sie indes bei Elisabeth nicht die erwartete günstige Aufnahme, da es

[1]) Nach der Schreibung in unseren Gedichten.

deren Anschauungen widersprach, Unterthanen, die sich gegen ihre rechtmäßige Königin erhoben hatten, zu unterstützen. Darum hatte sie ihnen auch trotz ihrer Bitten keine Hilfstruppen geschickt, wohl aber geheime Geldunterstützungen zukommen lassen, ja ihr Gesandter am schottischen Hofe, Sir Thomas Randolph, war vollständig auf Seite Murrays und mochte ihm wohl mehr Unterstützung versprochen haben als er nachher gewähren konnte. Nach dem Aufstande, dessen Misslingen Elisabeth gewiss als einen Schlag für den Protestantismus empfand, war Randolphs Stellung unmöglich; am 19. Februar 1566 verließ er die schottische Hauptstadt und nahm seinen Aufenthalt in Berwick.

Um diese Zeit erschien in Edinburgh ein Gedicht, das der Königin viel Ärger verursachte. Es trug den Titel: „Maister Randolphes Phantasey" (1). Obwohl in englischer Sprache von einem Engländer verfasst, hat es Cranstoun doch in seine Sammlung aufgenommen, da es als erstes die Reihe der satirischen Gedichte einer so denkwürdigen Epoche schottischer Geschichte eröffnet und eine selbst in Einzelheiten sehr genaue Schilderung der politischen Ereignisse der zweiten Hälfte des Jahres 1565 nach den Anschauungen eines Augenzeugen gibt.

Das in eine Vision eingekleidete Gedicht führt zunächst Thomas Randolph ein, wie er, von den Sorgen des Hoflebens gequält, in seinem Zimmer unruhig auf- und abgeht und nach einem Mittel sucht, um sich aufzuheitern. *Desire* räth ihm einen Spaziergang ins Freie, *Fancye* Beschäftigung mit den Musen, aber *Reason* überzeugt ihn von der Nutzlosigkeit solchen Versuches und fordert ihn auf, sich einem mitfühlenden Freunde anzuvertrauen, warnt ihn aber zugleich vor der Untreue desselben. So überlässt er sich denn einsamem Nachdenken, wobei ihm die jüngsten Ereignisse Schottlands durch den Sinn ziehen: die Liebe Marys zu Darnley, ihre Vermählung und der darauffolgende Bürgerkrieg. Er denkt der alten, treuen Rathgeber, die Mary vertrieben und ihrer Güter beraubt hat, und der neu eingesetzten, die, nur auf eigenen Vortheil bedacht, sich vermessen, das Staatsschiff im Sturme zu lenken, und doch nicht eine Barke steuern könnten! Murray und seine Anhänger gelten ihm als Märtyrer ihrer Überzeugung, die

Stützen der katholischen Königin als eigennützige, herrschsüchtige Schmeichler. In dieser Stimmung greift er nach seinen Büchern und sucht Beispiele für ähnlich grausame Herrscher, die selbst ihre Verwandten nicht geschont haben. Die Geschichte belehrt ihn, dass alle Tyrannen ihre Gräuelthaten mit dem eigenen Blute haben büßen müssen. Schon will er ihr Geschick als Warnung für andere niederschreiben, als er, von Müdigkeit überwältigt, einschläft und träumt, die Königin komme zur Thür herein, bleibe vor ihm stehen und bedeute ihm, auf ihre Worte zu hören.

Der nun folgende Theil, auch äußerlich durch das Versmaß *(Rhyme-royalstrophen)* von der Einleitung und dem Schlusse *(Poulter's measure)* geschieden, ist der eigentliche Kern des Gedichtes und enthält „*The Quenes Majestie complante of a mysordered comon weale*“.

Mary bittet Randolph, auch sie in seine Schilderung unglücklicher Regenten aufzunehmen, und beginnt mit bitteren Selbstvorwürfen und Klagen, dass sie bei der Wahl eines Gemahls und Rathgebers mehr persönlicher Neigung und ihrer Leidenschaft gefolgt sei als Weisheit und Überlegung an den Tag gelegt habe. Sie verflucht die Schmeichler an ihrem „Venushofe“, denen sie ihr Ohr geliehen, bereut es, das Land dadurch in Elend und Bürgerkrieg gestürzt zu haben, und schildert eingehend, mit allem geschichtlichen Detail, wie sie ihrer Rachsucht gegen Murray die Zügel gelassen und seinen Aufstand niedergeworfen habe. Am besten sei es für einen Fürsten, so schließt sie ihre reuevolle Beichte, die Herzen der Unterthanen durch Gerechtigkeit und Milde zu gewinnen; denn wie Phöbus' warme Strahlen die duftende Blume zur Blüte treibt, so auch der Fürsten Milde die Liebe der Unterthanen.

Damit wacht Randolph auf und ergeht sich in mannigfachen Variationen über das bereits eingangs angeschlagene Thema der Unbeständigkeit des Glückes, insbesondere derjenigen, welche bei Hofe in Ehre und Ansehen stehen, und der Herrscher selbst. Das Beste sei „*the golden mean*“ und, wenn das Glück uns verlässt, Standhaftigkeit.

Der politische Standpunkt des Verfassers ist klar. Das Gedicht ist wie so viele der folgenden auf die Verherrlichung Murrays berechnet und enthält, wenn auch hier

noch in schonender Weise, eine Anklage Marys. Sie erscheint als die vom Glücke und von falschen Rathgebern verführte Königin, der das Unglück des Landes zuherzen geht, die ihre Thaten bereut. Ihre geistigen und körperlichen Vorzüge, vor allem ihr persönlicher Muth und der Liebreiz ihrer Erscheinung, werden so geschildert, dass man sich zu der Annahme versucht fühlt, der Dichter habe sich unwillkürlich vom Banne ihrer Erscheinung nicht freimachen können. Ihre Kampfeslust und ihr Mangel an Besonnenheit wird wie entschuldigend als ein Erbtheil der Guisen hingestellt. Ihr leidenschaftliches, unüberlegtes Handeln, das hartnäckige, rücksichtslose Verfolgen ihrer Wünsche und Neigungen begreift man an einem vom Glücke verwöhnten Kinde, als welches sie uns geschildert wird.

Das Bild Murrays ist mit der Feder eines Verehrers gezeichnet. Was er Mary verdankte, sein Ehrgeiz, sein Fiasko in Edinburgh, alles dies wird geflissentlich übergangen. Für den Verfasser des Gedichtes sucht er durch das, was er thut, nur die Wahrheit zu fördern *(„to advance the truth“)*, ebenso wie Lord Scope, der die Flüchtlinge in England aufgenommen hatte.

Der literarische Wert dieser 811 Zeilen langen Dichtung — falls sie überhaupt diesen Namen verdient — ist recht gering. Wenn Cranstoun den Rahmen des Gedichtes dichterisch höher stellt als die Klage, so kann ich ihm nicht zustimmen. Denn wie die ganze Einkleidung so ist auch die Gestalt des von den Sorgen des Hoflebens gequälten Höflings, der sich durch einen Spaziergang oder durch Lesen davon befreien will, ganz traditionell. (Vgl. als unmittelbares Vorbild Lyndesays *„Courtiour“* in *„The Monarche“* und seine *„Secunde Epistyl of the Papyngo, directit to hir brether of Courte.“)*[1]) Das Gleiche gilt von den Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glückes und des Hoflebens, der allegorischen Darstellung von Seelenvorgängen, der Häufung von Beispielen aus der Geschichte als Belege für einen Erfahrungssatz und dem Vorführen der Werbung Darnleys unter dem Bilde einer Belagerung.

---

[1]) Ich verweise hier und im Folgenden öfters nur auf Lyndesay, weil ich ihn bei der großen Verbreitung seiner Werke überall dort für das Vorbild halte, wo man überhaupt ein solches annehmen will.

Nirgends finden wir poetischen Schwung, überall conventionelle Phrasen. Ja man muss über die Fülle von bewussten Plagiaten erstaunen, wenn man einen Blick auf die Anmerkungen Cranstouns wirft, in welchen er zeigt, dass der Dichter für so gewöhnliche Gedanken nicht einmal eigenen Ausdruck gesucht sondern ganze Wendungen und Zeilen, Bilder und Gleichnisse wörtlich aus dem damals weitverbreiteten Sammelwerke „Tottel's Miscelany" und aus Sackvilles *„Induction"* zum *„Mirror for Magistrates"*, auf den er auch l. 276 anspielt, entlehnt hat.[1]) Die Schlussverse variieren Gedanken, die der unvollständigen Horazübersetzung in *„Tottel's Miscellany"* entnommen sind. In dieser Mosaikarbeit, der jeder Zug von Originalität mangelt, ist so wenig Geschick beim Verbinden der einzelnen Theile zu beobachten, dass der Zusammenhang derselben oft nur schwer herauszufinden ist. Will man überhaupt von dichterischer Befähigung sprechen, so kommt nur die eigentliche Klage in Betracht, weil der Verfasser hier allein selbständig ist und trotz langer, chronikartig erzählter Berichte doch dort, wo er offenbar selbst Gesehenes schildert, sein Gefühl durchbrechen lässt und in lebendiger Darstellung Wärme und Theilnahme an seinem Stoffe verräth.

Als Verfasser des Gedichtes nennt sich Thomas Jenye, der zur Zeit der darin geschilderten Begebenheiten in diplomatischen Diensten Randolphs stand. Das Wenige, was Cranstoun über ihn in Erfahrung gebracht hat, zeigt ihn als politischen Abenteurer. Literarisch thätig scheint er nach der Abfassung unseres Gedichtes nur noch einmal gewesen zu sein. Die 1568 zu Antwerpen erschienene, dem englischen Gesandten in Frankreich, Sir Henry Norris, gewidmete Übersetzung eines Werkes Pierre Ronsards, betitelt *„A discours of the present troubles in France and Miseries of this tyme"* trägt seinen Namen. Der ähnliche Stoff mag ihn zu dieser zweiten und, wie es scheint, letzten Arbeit gereizt haben.

Jenye schickt seinem Gedichte außer der üblichen Strophe *„To the Reader"* eine längere Widmung an Sir Thomas Randolph voraus, datiert *„at my Chambre in Eden-*

[1]) Vgl. besonders ll. 34, 39, 40, 517—530, 786—809.

brughe the last of Decembre 1565". Es ist ein besonders eingangs ungemein schwerfälliges Stück Prosa, in welchem er Randolph *„as the cheffe parent herof"* bittet, *„this myte of fame"* anzunehmen und sich nicht zu weigern, seinen Namen dafür zu leihen. *„I had not compiled this tragedie"*, fährt er fort, *„yf some my contremen resolved of muche better then I can or ought conceyve of my selffe by there sundrye letters and meanes entreated me to write what I sawe, which chefflie by there procurement I have done."*

Es war nun zu erwarten, dass man nach Titel und Anlage des Gedichtes Randolph selbst für den Verfasser und Jenye bloß für seinen Strohmann halten würde, zumal ja Randolphs politische Haltung eine solche Annahme sehr wahrscheinlich machte. Das geschah auch allgemein; Mary bezeichnete ihn offen als den Autor oder doch als den geistigen Urheber der Verse und erzwang aus diesen und anderen früher dargelegten Gründen seine Entfernung von Edinburgh. Randolph leugnet in einem Briefe an Cecil vom 26. Mai 1566 aufs entschiedenste jede Mitwissenschaft: *„I affirme trewlye and advisedlye that I never wrote booke agaynste her, or gave my consent or advise to anye that ever was set forthe to her defamatioun or dishonour, or yet ever lyked of anye suche that ever dyd the lyke."* Er scheint in London auch Glauben gefunden zu haben, wie ein Brief an Cecil unter dem 7. Juni 1566 vermuthen lässt; doch drückt er in demselben die Hoffnung aus, *„that the reporter, because he is in this toun shallbe knowne."*

Dies alles ist deshalb von Wichtigkeit, weil dabei auffällt, dass Randolph, den das Gedicht doch endgiltig um seine Stellung brachte, nicht den Verfasser nennt, den er ja kennen musste, noch auch zur Verantwortung ziehen ließ. Dass er seiner nicht mehr habhaft werden konnte, ist kaum anzunehmen: hören wir doch nicht einmal von einem Versuche, ihn zu ergreifen. Auch ist ein Racheact Jenyes, woran man denken könnte, ausgeschlossen, da wir ihn bald darauf wieder in diplomatischen Diensten Englands in Frankreich finden und dies als ein Zeichen dafür auffassen dürfen, dass ihm seine Dichtung nichts geschadet hatte. Randolph scheint ihm vielmehr zur rechtzeitigen Flucht behilflich gewesen zu sein. Denn berücksichtigt man noch

Inhalt und Ton seiner Vorrede, welche den Eindruck hervorruft, als wollte sich Jenye hinter Randolph decken, so darf man wohl vermuthen, dass dieser seinen Untergebenen zur Abfassung des Gedichtes veranlasst habe. Dies Verseschmieden auf Befehl, ohne inneren Drang und Talent, würde auch den gänzlichen Mangel an Originalität und die selbst für jene Zeit verblüffende Menge von Plagiaten erklären, zu denen Jenye in seiner Hilflosigkeit griff. Ganz im Sinne Randolphs ist ferner der rein politische Charakter des Gedichtes, das offenbar eine Rechtfertigung seiner Mary gegenüber beobachteten Politik sein sollte: die religiösen Fragen der Zeit drängen sich nicht wie später in den Vordergrund sondern fehlen ganz. Sogar Titel und Einführung seiner selbst können mit seiner Einwilligung gewählt sein, weil die Dichtung dadurch an Natürlichkeit und Popularität gewann. Schließlich dürfte der Ruhm, zum Helden eines Gedichtes gemacht zu werden, einem Manne ganz willkommen gewesen sein, dessen *„zealous nature and inclynacion to letters“* Jenye in seiner Widmung rühmt.

Die Ehe Marys war aus zu wenig tiefen und edlen Gefühlen geschlossen worden, als dass ihr Glück hätte lange dauern können. Bald folgte die Entfremdung. Darnley erwies sich als ein eitler, hochfahrender Wüstling und roher Trunkenbold, der sich weder als Mensch Achtung noch als Gatte Liebe zu erwerben wusste. Durch die Ermordung Rizzios (9. März 1566) und Darnleys niederträchtiges Benehmen gegen seine Helfershelfer bei dieser feigen That verscherzte er sich den letzten Rest seines Ansehens bei Katholiken und Protestanten und die Neigung seiner Gemahlin. So konnte denn auch die Geburt eines Prinzen am 19. Juni 1566 keine Änderung in das Verhältnis der beiden Gatten bringen. Die liebe- und schutzbedürftige Königin hatte für ihn nur mehr das Gefühl des Überdrusses und der Verachtung und begünstigte immer offener den allmählich mächtig gewordenen Bothwell. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, zu untersuchen, wie weit Mary an den folgenden Ereignissen die Schuld trug. Es genügt für unseren Zweck, sie einfach zu verzeichnen. In der Nacht vom 9. auf den 10. Februar 1567, als Darnley infolge einer Krankheit

ein an der Stadtmauer von Edinburgh gelegenes altes Haus bei der sogenannten Kirk-of-Field bewohnte und Mary in Holyrood einem ihrer Diener, Sebastian Pagez mit Namen, zu seiner Hochzeit eine Tanzunterhaltung gab, wurde jenes Haus durch Pulver in die Luft gesprengt. Den Leichnam des Königs fand man, von der Explosion unversehrt, aber mit Zeichen der Erdrosselung, unweit des Hauses im Garten.[1])

Unsere Gedichte bezeichnen Bothwell direct als Mörder, d. h. als Anstifter dieses Verbrechens: 3, 11; 4, 108; 5, 69; 7, 62, 220; 10, 132; 14, 18; Mary als die Mitwisserin: 3, 61 ff.; 4, 61 ff.; 10, 221, und folgen der damals allgemeinen Annahme, dass Darnley mit in die Luft gesprengt wurde: 4, 76; 10, 220.

Wenn auch in Schottland der gewaltsame Tod eines Königs kaum mehr etwas Unerhörtes war, ja gerade in unserer Zeit, wie wir bald hören werden, der Gedanke vielfach Verbreitung fand, der Herrscher sei für sein Thun und Lassen ebenso verantwortlich wie jeder andere Sterbliche, er könne abgesetzt und selbst zum Tode verurtheilt werden, so versetzten doch die Umstände, unter welchen diesmal der Königsmord geschehen war, nicht nur alle Gemüther in Edingburgh und Schottland sondern weit über die Grenzen des Landes hinaus in die größte Aufregung. Darnleys Religion und sein Charakter waren vergessen, man sah nur seine der verbrecherischen Leidenschaft eines buhlerischen Weibes grausam geopferte Jugend und Schönheit, und sein tragisches Ende gab den Gegnern Marys Gelegenheit, sie im wirksamen Gegensatze zu seiner Verherrlichung mit Schmähungen zu überhäufen und die That als Agitationsmittel für die Entflammung religiös-politischen Hasses auszunützen.

In weit schärferem Tone gegen die Königin als wir in „Randólphes Phantasey“ gefunden, im gleichen etwa wie Buchanans später geschriebene *„Delectio“*, sind zwei um diese Zeit verfasste Gedichte gehalten: „Ane Ballat declaring the Nobill and Gude inclination of our King“ (3) und „The testament and tragedie of umquile King Henrie Stewart of gude memorie“ (4).

---

[1]) Über verschiedene zeitgenössische Versionen dieser von den unseligsten Folgen begleiteten That vgl. Cranstoun, II, p. 26 ff., 39 ff.

Ersteres dürfte, obwohl es sich unter den *State Papers* vom Mai 1567 findet, kurz nach dem Morde (l. 73 gibt den *terminus a quo)* entstanden sein, da die Entführung Marys durch Bothwell (24. April), die Scheidung von seiner Frau (Anfang Mai) und seine Vermählung mit Mary (15. Mai) für den offenbar polemischen Zweck des Gedichtes unverwertet geblieben sind; letzteres mag etwas später (l. 108) geschrieben sein.

In beiden erscheint Darnley als Idealbild aller Vollkommenheiten; die alte Geschichte muss zahlreiche Beispiele für die überschwengliche Lobpreisung seiner Schönheit, seiner Tugenden und Fertigkeiten liefern, Mary dagegen wird als Urbild aller verbrecherischen Sinnlichkeit, Falschheit und Gottlosigkeit den verruchtesten Beispielen des Alterthums und — in echt calvinistischem Sinne — des alten Testamentes gleichgestellt. Jede Zeile athmet glühenden Hass (vgl. besonders 3, 169—192), der bis über das Grab hinaus dauern soll. Denselben zelotischen Geist zeigt die Aufforderung zur Rache an die Lords. Bleibe die That ungerächt, so werde, wie einst ganz Israel durch Acans Vergehen ins Unglück gerieth (Buch Josua, Cap. VII), jetzt das ganze schottische Volk bestraft werden. Als Motiv der That wird allerdings Rache für Rizzios Ermordung angegeben, von der immer nur als *„deit“* (3, 39; 4, 185) gesprochen wird, wobei Darnleys Antheil daran ganz unberührt bleibt, und weiters der Königin Liebe zu Bothwell; aber Mary erscheint dabei von angeborener Falschheit und Sinnlichkeit, als ein dämonisches Weib, das zur Befriedigung ihrer Lust mit Menschenleben ihr Spiel treibt, Darnley hingegen als eines ihrer unschuldigen Opfer.

Der Vollständigkeit halber seien an dieser Stelle auch zwei englische Gedichte über denselben Gegenstand besprochen. Das eine mit H. C. unterzeichnete druckt Cranstoun, II, p. 40—44, als *„a contemporary English ballad on the subject“*, ohne ein näheres Datum der Abfassung anzugeben. *„Of similar purport“*, sagt er am Schlusse, *„is a ballad in ‚Percy's Reliques of Ancient Poetry‘, series II, bk. II, Nr. 14“.*[1]) Beide zeigen in Inhalt und Darstellung bis

[1]) Sie trägt den Titel: *„The Murder of the King of Scots.“*

auf wörtliche Übereinstimmungen so unverkennbare Ähnlichkeit, dass an einer Abhängigkeit beider nicht zu zweifeln ist. Percys Ballade ist in der uns erhaltenen Form erst nach 1568 verfasst, die längere von Cranstoun gedruckte scheint unmittelbar auf die Nachricht vom Tode Darnleys hin entstanden zu sein. Darauf weist die breite Schilderung aller die augenblickliche Neugier befriedigenden Details des Mordes, die Zeichnung der Königin (vor allem in der bei Percy fehlenden Schlusscene), vielleicht auch der Umstand, dass Bothwell noch nicht als Mörder und Murray als „*Lord*“ Jamie bezeichnet wird, während er vom 22. August 1567 an „*Regent*“ und „*Governour*“ heißt. Wir dürfen demnach in der kürzer gefassten Percy'schen Ballade als der jüngeren eine Nachbildung der von Cranstoun gedruckten sehen.

Inhaltlich interessant sind die englischen Gedichte noch insofern, als sie Ansichten über Darnleys Werbung und Tod enthalten, wie sie damals in England, abweichend von den in Schottland herrschenden, verbreitet waren. Und während die schottischen Balladen in erster Linie Parteipamphlete sind, suchen jene zunächst für den unglücklichen König, der ja seine Jugend in England zugebracht hatte und mit dem englischen Königshause verwandt war, Mitleid zu erregen, wobei es selbstverständlich auch hier nicht ohne übermäßiges Lob abgeht.

Nach Darnleys Tode drängen die Ereignisse einander in rascher Folge. Am 12. April 1567 unterzieht sich Bothwell einem Scheingerichte und wird freigesprochen. Eine Woche später lässt er bei dem sogenannten „*Ainslie's Supper*“ von den Häuptern des Adels ein Document unterfertigen, in welchem ihm dieselben ihre Überzeugung von seiner Unschuld am Königsmorde ausdrücken und ihn zugleich der Königin als geeigneten Gemahl empfehlen. Wenige Tage nachher erfolgt die Scheidung von seiner ihm vor kaum vierzehn Monaten angetrauten Gemahlin, am 12. Mai seine Ernennung zum Duke of Orkney, und am 15. Mai — drei Monate nach Darnleys Ermordung — erreicht er den Höhepunkt seines Ehrgeizes, die Hand seiner Königin. Mary that trotz aller Warnungen in blinder Leidenschaft zu dem

Manne den verhängnisvollsten Schritt ihres Lebens, den sie bald bitter bereuen sollte. Alle Feinde Bothwells und der Königin erhoben sich, die Truppen beider Parteien stießen am 15. Juni bei Carberry Hill aufeinander, und Mary ergab sich, während Bothwell nach den Orkneys und von dort in die Nordsee entkam, wo er von dem Capitän eines dänischen Schiffes gefangen und zunächst nach Bergen, dann nach Kopenhagen gebracht wurde. Auf Befehl Friedrichs II. in Malmö, später in Draxholm eingekerkert, starb er, vergessen von aller Welt, am 14. April 1578. — Die Königin wurde nach Edinburgh und von da nach Lochleven geführt. Hier nöthigte man sie am 24. Juli, zu Gunsten ihres Sohnes abzudanken, der dann am 29. Juli zu Stirling Castle feierlich zum Könige gekrönt wurde. Mit der Regentschaft während der Minderjährigkeit wurde Murray betraut, und derselbe aus Frankreich, wo er sich gerade aufhielt, zurückberufen. Nach einer Unterredung mit Mary zu Lochleven am 15. August, in welcher sie ihn um Annahme der Regentschaft bat, übernahm er dieselbe am 22. August 1567. Aber die Ruhe dauerte nur kurze Zeit. Am 25. März 1568 gelang es der Königin, aus ihrer Gefangenschaft zu entkommen, und rasch sammelten sich ihre alten Anhänger und viele, die mit der strengen Regierung Murrays unzufrieden waren, um die Königin. Aber die Schlacht bei Langside am 13. Mai 1568 entschied gegen sie, und auf ihre augenblickliche Sicherheit bedacht, floh sie zu ihrer „königlichen Schwester“ auf englischen Boden.[1])

Hatte man im Volke die Vorgänge im königlichen Hause schon vor Darnleys Ermordung mit wachsender Erregung verfolgt, so war dies noch mehr nach derselben der Fall, als man immer deutlicher Zweck und Ziel derselben erkannte. Die Wuth richtete sich vor allem gegen Bothwell, den ungestraften, ja mit dem Königstitel belohnten Mörder: *„that coward kingslayer“* 7, 220, *„that bowdin bludy beist“* 7, 113;

---

[1]) Man vergleiche zu den geschilderten Ereignissen Swinburnes breit angelegtes Drama *„Bothwell“* (Zeit vom 9. März 1566 bis 16. Mai 1568), das zweite seiner Stuart-Dramen: *Chastelard* (1865), *Bothwell* (1874) und *Mary in Prison* (1881).

„that monstuire, full of fylthyness,
Abone the rest heich mountit up in gloir,
Baith Prince and Realme and all power to posses,
Ane gled ay gaipand guid men to devoir, . . .“ 7, 43—46.

Die Königin erfährt zuweilen die Entschuldigung, als sein Opfer angesehen zu werden, dass er „behext“ hat (7, 117). Unmittelbar nach der Ergebung Marys bei Carberry Hill (l. 129 gibt den *terminus ad quem*, 29. Juli, da der junge Thronfolger nur „*prince*“ und nicht wie nach diesem Datum „*king*“ genannt wird) dürfte Nr. 5, „Ane Exhortatioun to the Lordis“, entstanden sein. Es ist eine in durchaus ernstem, leidenschaftslosem Tone gehaltene, eindringliche Mahnung an die Lords, durch ihren leicht errungenen Sieg nicht stolz und übermüthig zu werden sondern ihn Gott und ihrer guten Sache zuzuschreiben, im Vollbewusstsein der großen Aufgabe, die ihrer noch harre, auf der Bahn des Rechtes fortzuschreiten und die Theilnehmer an dem Morde zur Rechenschaft zu ziehen. Den Hauptanstifter Bothwell sollen sie hartnäckig verfolgen, die Königin gut bewachen und besonders für die Sicherheit und die Erziehung des jungen Prinzen wohl sorgen. Die wirklich innige Theilnahme für diesen (l. 129—144) findet auch sonst in den Gedichten beredten Ausdruck. Er ist

„Our prettie Prince, the peirl of all this land . . .
That riche relick and tresour of Scotland.“ 7, 71, 73.

Vgl. weiters 6, 127; 12, 37; 15, 147; 17, 185—192; 19, 81. Auch der Verdacht, dass ihn Bothwell vergiften wollte, findet sich mehrfach: 7, 71; 17, 23; 18, 63, wie dasselbe später wieder von Murray behauptet wird: 9, 132, 136, 197 ff.

Eine Rechtfertigung der Gefangennahme Marys und der Verfolgung Bothwells wird versucht in „Ane Declaratioun of the Lordis just quarrel“ (Nr. 7). Ich halte es trotz der Anordnung Cranstouns nach den *State Papers*, die sich in anderen Fällen (Nr. 3, 11, 22, 33) als unsicher erweist, für früher verfasst als Nr. 6, das an den „Regenten“ Murray gerichtet ist und daher nach dem 22. August 1567 geschrieben sein muss, weil trotz des lobpreisenden Charakters des Gedichtes weder Murrays noch einer Regentschaft über-

haupt Erwähnung gethan wird. Wahrscheinlich fällt die Abfassung vor den 29. Juli, denn der junge Prinz wird l. 71 noch nicht *„king“* genannt. Das nicht uninteressante Gedicht führt uns zwei Philosophen vor, Erideilus, den Vertreter des Königthums von Gottes Gnaden, und Philandrius, der die Verantwortlichkeit der Herrscher dem Volke gegenüber bis zum äußersten befürwortet. Der Dichter hat nach Art der Renaissancedichtung den Charakter der beiden Hauptpersonen, die er bei ihrer Disputation belauscht, schon durch die Namen ausgedrückt und sie ll. 9, 10 zum Überfluss noch erklärt. Indem er dem zaghaften Erideilus bloß drei Strophen zutheilt, die meist nur wohlbedachte Fragen oder leicht zu widerlegende Einwürfe enthalten, auf die Philandrius in 28 Strophen antwortet, hat er sich zugleich ein gerechtes Abwägen beider Ansichten erspart und sich ohneweiters als Anhänger des letzteren bekannt.

In der That trat diese antimonarchische Strömung damals in Schottland stärker hervor als anderswo. Sie war hervorgegangen aus dem Bekanntwerden mit dem classischen Alterthum, aus der Bewunderung der demokratischen Verfassung in den griechischen Freistaaten und in der römischen Republik, endlich aus dem durch die großen Entdeckungen und die Erweiterung menschlichen Könnens auf allen Gebieten stetig wachsenden Selbstbewusstsein des Einzelnen. Verstärkt durch das allmähliche Loslösen von der kirchlichen Autorität und die damit verbundene größere Glaubensfreiheit, musste dieses Heraustreten der eigenen Individualität besonders in jenen Ländern bedeutend an Boden gewinnen, in denen eine nach und nach das oberste Censoramt in Staat und Kirche beanspruchende Volkskirche mit presbyterianischer Verfassung erstand wie in der Schweiz, in Frankreich und in Schottland. Noch bevor sie in Frankreich in Hottoman einen warmen Verfechter und in England den gewaltigen Anklang fand, der die Katastrophe von White Hall herbeiführte, wurde sie in Schottland schon von Lyndesay vorbereitet. Vgl. z. B. die Rede des *„King Divine Correction“* in seiner *„Satyre“*, ll. 1572—1620, besonders von l. 1605 an, da er ausruft:

„Quhat is ane King? nocht bot ane officiar
To caus his Leiges live in equitie . . .“

Zu entschiedenem Ausdrucke brachte sie 1556 William Lauder in seinem „*Ane Compendious and breve Tractate concerning the office and Dewtie of Kingis*" *(E. E. T. S. 4)*, und ihre unerschrockensten Verfechter erstanden in Knox und Buchanan. Man halte die Predigten des Reformators und speciell eine von *Burton, History of Scotland, vol. IV, p. 30*[1]) citierte Stelle mit unserem Gedichte zusammen, und man wird unschwer die Quelle erkennen. Was hier sowohl wie in Buchanans „*De jure Regni*" und den gleichartigen Schriften verlangt wird, ist das Recht des Volkes, an der Regierung theilzunehmen, seinen Herrscher frei zu wählen, ihn zur Rechenschaft für seine Thaten zu ziehen, besonders dann, wenn er Glauben und Rechte des Volkes mit Füßen tritt, ja ihn abzusetzen und mit dem Tode zu bestrafen. Die Königsgewalt stammt vom Volke, es darf sie auch nehmen; der König ist nur ein Vasall seiner Unterthanen. Natürlich fehlt es auch nicht an solchen, welche an der Unverletzlichkeit und Unverantwortlichkeit der Könige festhielten und sich dabei wie ihre Gegner auf die Bibel stützten. In Elisabeths Augen galt es als eine der ersten Pflichten eines Unterthanen, die Heiligkeit der Herrscherwürde hochzuhalten. Darum scheinen mir auch ihre Bemühungen um die Befreiung Marys aus Lochleven aufrichtig und ihren wahren Gesinnungen entsprechend. Den Glauben an die „*ordinance dewyne*" zeigen 3, 128; 9, 237; 18, 49; 24, 62; 25, 35 ff.

Als Murray die Regentschaft angetreten hatte, schien die kräftige Durchführung der reformatorischen Bestrebungen gesichert, wenn er wie bisher ein thätiger Anhänger derselben blieb. Eine öffentliche Mahnung dazu enthält Nr. 6: „Ane Exhortatioun derect to my Lord Regent and to the Lordis accomplisis." Im Tone von Nr. 5 bittet der Dichter den Regenten Murray und die Lords, in Anbetracht der in letzter Zeit von Gott so offenbar gezeigten Gnade treu und fest am wahren Glauben zu halten und keine egoistische Politik zu treiben, sondern wieder Recht und Ordnung (vgl. auch 5, 97—104) in dem zerrütteten Lande herzustellen, sowie vor allem der

---

1) *John H. Burton: The History of Scotland, Edinburgh 1873.*

von dem Adel wie den *„wicket Papistis"*, diesem „Locustenschwarme", ausgesaugten Landbevölkerung wieder aufzuhelfen (ll. 86—88, 113—120).

Murray führte denn auch die Regierung mit starker Hand und im Sinne der Reformatoren. Das December-Parlament des Jahres 1568 bestätigte und verschärfte unter seiner Mitwirkung alle Bestimmungen der Ständeversammlung von 1560. Natürlich musste er deshalb heftiger Anfeindung von gegnerischer Seite verfallen. In Nr. 8 ist uns ein Gedicht erhalten: „Ane Answer maid to the Sklanderaris that blasphemis the Regent and the rest of the Lordis", das sich in den heftigsten Ausbrüchen gegen einen anonymen Gegner des Regenten wendet und sich in Vermuthungen über die Person des Verleumders ergeht, sonst aber nichts von dem Inhalte des uns wahrscheinlich verloren gegangenen Gedichtes verräth als den Anwurf *„Bastard"*, den es enthalten hat. Gegen diesen nämlich wird Murray durch den Hinweis auf *„gude king William"* (= Wilhelm den Eroberer) vertheidigt, der ja auch ein Bastard gewesen sei.

Als ein wohlthuendes Gegenstück zu den Mary anfeindenden, Murray verhimmelnden Gedichten von protestantischer Seite erscheint Nr. 9, „A Rhime in defence of the Queen of Scots against the Earl of Murray". Trotzdem es in englischer Sprache geschrieben ist, hat es in unserer Sammlung seine Berechtigung, weil es zu den wenigen von katholischer Seite verfassten oder doch erhaltenen Gedichten gehört. Mary gilt da ihren Anhängern als ein Opfer der selbstsüchtigen Politik ihrer Umgebung, besonders Murrays, dem sein Abfall von der katholischen Kirche, Mitschuld an Darnleys Ermordung und ehrgeiziges Streben nach der Krone, welches selbst das Leben seines jungen Königs nicht schont, vorgeworfen werden, weiters, dass er sich stets mit Schlauheit von der That, deren Anstifter oder Mitschuldiger er war, fernzuhalten und den Schein der Unschuld zu wahren wusste, besonders vor den Augen der Menge, um deren Gunst er buhle und deren Abgott er sein wolle. Die Handlungsweise Marys und ihr Verhältnis zu Bothwell werden ganz so geschildert wie von Mary selbst in einem Schreiben an den

französischen Hof nach vollzogener Heirat. (Vgl. Burton a. a. O. IV, p. 229 ff.) Während der Verfasser des Gedichtes in der Flucht Marys von Lochleven Gottes Hand erblickt, die über den Fürsten schwebt, unterbleibt jede Erwähnung von Carberry Hill oder Langside.

Murrays Regentschaft war von kurzer Dauer, man darf wohl sagen, zum Unglücke des Landes. Denn dass es unter seiner Regierung einer gedeihlicheren Entwicklung entgegengegangen wäre als unter seinen schwachen, kurzlebigen Nachfolgern, darf man wohl annehmen. Seine Ermordung durch Hamilton von Bothwellhaugh am 23. Jänner 1570 erregte denn auch die größte Bestürzung und aufrichtige Trauer bei seinen zahlreichen Anhängern, während anderseits seine Gegner frohlockten, ja die ganze katholische Welt, Spanien und Frankreich an der Spitze, das Ereignis als den Beginn einer neuen Ära ihres Einflusses auf Schottland und die Gestaltung der Dinge in einem der vertriebenen Königin und dem alten Glauben günstigen Sinne ansah. Murrays Tod bedeutete für die schottischen Reformatoren den Beginn neuer Angriffe, denen man nicht minder mit dem Schwerte als mit Wort und Schrift begegnen musste. Der Regent war ihr mächtiger, treu ergebener Schützer gewesen, den sie mit Recht „*the cheif mantenar of Gods gloir*“ (13, 91) nennen durften. Er hatte erstrebt und auch erreicht, neben Knox als eigentlicher Träger des reformatorischen Volksgedankens und als seine weltliche Stütze zu gelten. Darum hat kein Ereignis jener Zeit, selbst nicht der Tod des gewaltigen Reformators, zu so zahlreichen Lob- und Preisgedichten Anlass gegeben, wie Murrays jähes Ende durch Meuchelmord. Er wird in der Dichtung zum verklärten Märtyrer seines Glaubens (10, 34, 35), zum Heiligen des Herrn (14, 74). Sein Bild wird in noch höherem Maße als wir es bei Darnley gesehen haben ins Ideale gehoben, sein Tod soll zur Rache und zur Vernichtung der Gegner seines Glaubens antreiben und der Ausgangspunkt neuer Erfolge für die Sache der Reformation werden. Die Gedichte, sämmtlich von streng puritanischem Geiste durchweht, zeigen eine Auffassung von Murrays Leben und Charakter, wie sie etwa Knox von ihm hatte, der nur

einen Fehler an ihm fand — denjenigen zu großer Milde gegen seine Schwester.

Ich hebe der Charakterisierung wegen gewisse Züge und Eigenschaften hervor, die immer wieder stark und übereinstimmend betont werden. Seine Gerechtigkeitsliebe: 10, 346; 13, 90; 14, 72; 15, 74; 17, 39, 58; 18, 13; 19, 23—26; sein strenges Vorgehen gegen Diebe und Seeräuber: 10, 289 ff., 304 ff.; 12, 22, 23; 14, 71; 17, 55; 19, 37, besonders gegen die von Liddesdale, die ja seit langer Zeit ein Erbübel des Landes waren (vgl. *Sir Richard Maitlands „Complaynt against the Theivis of Liddesdaill"*) und deren Bezwingung wie überhaupt eine Beilegung der unsicheren Verhältnisse der Borders Murray gelungen war; seine energische Hexenverfolgung: 10, 376; 17, 56; 19, 36; seine aufopfernde, treue Erfüllung seiner Herrscherpflichten: 10, 353 ff.; 12, 25—27; seine Verdienste um den Glauben und das Niederwerfen der *„Idolatrie"*: 14, 61 ff.; 17, 51; 19, 35; seine Liebe zu den Armen: 12, 12, 359; 17, 50; seine Einfachheit und Leutseligkeit: 10, 361 ff.; 17, 65 ff.; In theilweiser Übereinstimmung wird ihm im Stile der Zeit 10, 77 ff. und 14, 66 ff. Abrahams Glaube, Salomons Weisheit, Samsons Stärke, Jethros Gerechtigkeit, Scipios Keuschheit, Davids Güte, des Titus Freigebigkeit und des Camillus Sorge um das Staatswohl nachgerühmt. Mit solchen persönlichen und solchen Herrschertugenden geschmückt, kam ihm keiner gleich seit des Fergus und des Bruce Zeiten in Schottland: 10, 377, 378; 12, 18; 18, 104, und Gott hat ihn zu sich genommen, *„because ye wordlinges ar ane Cursit Clan: Ye war not worthie of this godly man"* (10, 51, 52). Sein einziger Fehler war Großmuth zu unrechter Zeit, damals als er nach der Schlacht bei Langside den gefangenen Hamilton nicht hinrichten ließ 10, 267, 274, 404; 11, 72; 17, 61, 73; 18, 9; 19, 69; Fürsten sollen sich an ihm ein warnendes Beispiel nehmen, denn sein Tod war offenbar die Strafe für diese Großmuth, 12, 87.

Selbstverständlich fehlt es nicht an Verwünschungen des Mörders, dessen Undank eingehendst beleuchtet wird 10, 409; 11, 39, 56. Dass er ein Hamilton ist, erscheint in weitgehendster Form für Parteizwecke ausgenützt. Sah man doch in ihnen und ihrem Anhange den unmittelbarsten

Feind des neuen Glaubens. Ihr Haupt, der Herzog von Chatelherault, hatte als der nach Mary und ihren Nachkommen nächste Erbe des Thrones nach der Abdankung der Königin die Regentschaft für sich in Anspruch genommen und war im Februar 1569 aus Frankreich zurückgekehrt. Murray hatte ihn indes ergreifen und auf der Festung von Edinburgh gefangen setzen lassen. Der Commandant der Festung, Kirkaldy, ließ ihn bald nach der Ermordung des Regenten wieder frei. Der Mörder gilt als von den Hamiltons gedungen: 10, 405—408; 12, 7; 17, 95; ihr ganzer Stamm (Clan) wird verflucht: 11, 36; 12, 38; 13, 89; 19, 79; 20, 34 und ihre unrühmliche Vergangenheit erzählt: 12, 40 ff.; 13, 124 ff.; besonders kehrt sich der Hass gegen den *„Apostate“* und *„Campion of Babylon“*, den Bischof Hamilton, welcher der Mitschuld an Murrays — 12, 55; 17, 97; 18, 61; 19, 77; 20, 169, 24 und 28 *passim;* 34, 17 — wie an Darnleys Tode 12, 8; 17, 96 bezichtigt wird.

Daneben begegnen Klagen über die Folgen der That, neues Elend und Bürgerkrieg, die zuweilen wie 17, 122, 137—152; 20, 31 ff. tief empfunden zu sein scheinen, während sie 11, 41 ff.; 17, 105 ff. den Thäter für das durch seine ruchlose That heraufbeschworene Unglück verantwortlich machen und dieselbe 19, 41 ff.; 20, 129 ff. als „Satanswerk“ hinstellen mit leisem Anklang an fatalistische Anschauung, die noch deutlicher 12, 94—96 hervortritt. Mächtiger jedoch als jedes andere Gefühl ist das der Rache: 10, 398; 11, 81; 12, 82; 14, 91; 20, 96, 161; 21, 81; Gottes Zorn droht allen 11, 103—105; 13, 205 und Gottes Strafe gleichwie dem Saul, als er Agag nicht strafte (Sam. XV, 9 et seq.); 12, 135 (vgl. auch 30, 187; 31, 205; 39, 306), wenn die That nicht gerächt wird. Die Lords werden zur Einigkeit ermahnt: 11, 114; 15, 151; 19, 84: 19, 98—101; 20, 70, Vertrauen auf Gott und ihre gute Sache soll sie durchdringen: 11, 106; 17, 177 ff.; Gott selbst werde ihr *„Capitaine“* sein: 19, 55 und mit eigener Hand ihr Banner entfalten: 19, 110 (vgl. 6, 37; 26, 6.) Sie sollen die Schändung des Namens der Stewarts rächen 20, 119, 120.

Auf Mary wird der alte Schimpf gehäuft. Zwar steht sie in dieser Gruppe von Gedichten im Hintergrunde, da

sie auf dem Schauplatze nicht mehr thätig eingreift, aber ihre frühere Hofhaltung mit ihren den Puritanern so verhassten Lustbarkeiten muss als Gegensatz zu derjenigen Murrays dienen 10, 125 ff.; 17, 30 ff. (Vgl. auch 1, 420 ff.; 7, 70 ff.) Der alte Hass gegen „*Seingeour Rizzio, this stranger and fallow of na kin*“ 10, 164, bricht stärker als früher (3, 89; 4, 121; 7, 36, 37) durch. In Nr. 10, 163—205 wird seine Ermordung eingehend beschrieben und als eine der gerechtesten Handlungen der Königin gegenüber hingestellt. Darnleys Tod wird, wie in der englischen Ballade Cranstouns ausdrücklich als Racheact Marys gedeutet, offenbar in der Absicht, um die Rachsucht der Königin zu einer Zeit recht deutlich vor Augen zu führen, da ihre Rückkehr nach Schottland wiederum nahe schien. Ausdrücklich wird 15, 117 und 21, 49 ff. vor ihrer Rückberufung gewarnt.

Wenden wir uns nun zur Aufzählung der auf Murrays Tod bezüglichen Gedichte. Am eingehendsten und im höchsten Grade panegyrisch gehalten ist Nr. **10** „Ane Tragedie in forme of ane Dialog betwix Honour, Gude Fame, and the Authour heirof in a Trance“, über 400 Zeilen lang und in fortlaufenden Reimpaaren des *heroic vers* geschrieben. Honour und Gude Fame sind die Eltern Murrays und erzählen dem Autor in einem Traume dessen Geschichte, während er selbst als Todter in ihrer Begleitung erscheint und gegen die Tradition solcher Erscheinungen stumm bleibt. Der Stil ist leicht erzählend, durch den Dialog angenehm belebt, wenn auch ohne besondere poetische Wendepunkte.

Nr. **11.** „The Complaint of Scotland“, eine Klage Schottlands um seinen Wohlthäter, galt bisher als ein auf die Ermordung Darnleys bezügliches Gedicht. Cranstoun hat mit guten Gründen nachgewiesen, dass es sich auf Murrays Tod bezieht.[1]) Hinzufügen möchte ich noch, dass die Anspielung auf die Arglosigkeit und Großmuth des Opfers ll. 71—75 nur auf Murray passt und, wie oben gezeigt wurde, für die seinen Tod verherrlichenden Gedichte

[1]) Der Ausdruck „*godly man*“ (l. 71) würde indes bei dem Charakter unserer Gedichte keineswegs gegen Darnley sprechen, der 4, 101 „*ane saikles lambe*“ genannt und von dem 3, 19 behauptet wird: „*in meikness he did all men excell*“.

charakteristisch ist, ebenso wie die Verfluchung des ganzen Clan des Mörders l. 36 und die Beziehung darauf l. 78.

Eines der verbreitetsten Gedichte über den vorliegenden Gegenstand scheint Robert Sempills „The Regentis Tragedie“ (Nr. 12) gewesen zu sein. L. 151 gibt als *terminus ad quem* der Abfassungszeit den 17. Februar 1570.

Um dieselbe Zeit mag „The Deploration of the Cruell Murther of James, Erle of Murray“ (13) entstanden sein, ein in Anordnung und Ausführung der einzelnen, auch äußerlich voneinander unterschiedenen Theile des Gedichtes durchaus predigtartiges Product, das überdies in seinem streng religiösen Tone mit ungewöhnlich zahlreichen Hinweisen auf die Bibel und Anwendungen von Bibelstellen einen an geistliche Betrachtungen gewöhnten, wenn nicht direct einen geistlichen Verfasser zu verrathen scheint. In der Einleitung weist dieser an der Hand der Geschichte nach, dass gute Menschen seit Adams Zeiten von den bösen unterdrückt worden seien; ein Beispiel aus jüngster Zeit sei Murray. Dabei berührt er die im Mittelalter allgemein verbreitete Sage, dass alle bösen Menschen, vornehmlich aber die Mörder, von Kain abstammen und (in begreiflichem Gegensatze dazu) alle guten von Abel. Cranstoun verkennt dies, wenn er in einer Note zu l. 41 bemerkt: „*The writer's Scripture knowledge is somewhat shaky here. There is no record of Abels family.*“ Und doch hätten ihn unsere Gedichte selbst auf das Richtige führen können, denn Kain, der ja frühzeitig als Urbild alles Bösen und schon Beowulf ll. 107, 1262 (ed. Heyne) als Stammvater Grendels gilt, wird wie im Mittelalter allgemein gleichbedeutend mit „Mörder“ gebraucht: 11, 61; 21, 6; 39, 261, während Murray in 18, 28 als „*Abel innocent*“ bezeichnet wird.[1])

Nr. 14. „The Kingis Complaint“ enthält eine dem jungen Könige in den Mund gelegte Klage um seinen „*faithful friend*“. Seinetwegen, wie später 18, 14 ff. wieder

[1]) Das beste Beispiel für die Weiterbildung dieser Sage zur Erklärung auch der moralischen Unterschiede der Menschen, sowie der Ständeunterschiede gewähren Hans Sachsens dreimal behandelten „Die ungleichen Kinder Evæ“. (Vgl. Goedeke und Tittmann: Deutsche Dichter des 16. Jahrh., Bd. 6, III, Einleitung, p. XXXVI ff.)

hervorgehoben wird, habe Murray den Tod gefunden. Nun sei er *„byrd allone“*, den Nachstellungen seiner Feinde ausgesetzt, die seiner nicht schonen würden, wie sie seine Vorfahren und seinen väterlichen Freund zugrunde gerichtet hätten. Flehentlich fordert er zur Rache auf, die Lords mit eindringlichen Mahnungen, Gott mit innigen Bitten, deren Refrain *„Judge and Revenge his cause, o Lord“* zu der irrigen Annahme führte, das Gedicht beziehe sich auf Darnley.

Das Überquellen leidenschaftlicher Gefühle hat bisher noch nirgends eine wirklich rührende Todtenklage, den Ausdruck zarter Empfindungen und nach Antheil ringenden Schmerzes aufkommen lassen. Etwas Ähnliches, das zugleich auch an den der schottischen Dichtung eigenen Sinn für die Natur erinnert, finden wir in der ersten Hälfte von Nr. **15** „The Exhortatioun to all plesant thingis“, in der die ganze belebte und unbelebte Natur aufgefordert wird, mit den Menschen um Murray zu trauern und ihnen ihre Freuden zu entziehen. Nur lässt die Fülle und Eintönigkeit der mit gleicher Emphase vorgetragenen Bitten auch hier keinen tiefen Eindruck entstehen. Die zweite Hälfte des Gedichtes ist eine Lobpreisung Murrays gewöhnlichster Art.

Zu den verhältnismäßig besten Versen über dieses Thema gehört in sachlicher wie in poetischer Ausarbeitung „The Poysonit Shot“ (Nr. **17**). — Vom 4. bis zum 15. März 1570 fand in Edinburgh eine Versammlung der protestantischen Lords statt. Nach einer Anspielung darauf in l. 99 dürfte um diese Zeit Nr. **18** „The Admonitioun to the Lordis“ verfasst sein. Nach dem unmittelbaren Vorbilde Lyndesays und „The Complaynt of Scotlande“ werden hier wie in Nr. 19 die einzelnen Stände unter Erinnerung an die Wohlthaten des Verstorbenen und die Lords einzeln zu energischem Vorgehen gegen die Mörder des Regenten und ihren Anhang aufgefordert. — Murray hatte sich in hervorragendem Maße die Sympathien des niederen Volkes erworben. Als von diesem beklagt stellt ihn das nach l. 81 unmittelbar vor dem 10. April 1570 verfasste Gedicht „Maddeis Lamentatioun“ (Nr. **19**) und das nach der ausdrücklichen Berufung (l. 1—4) auf ersteres später entstandene „Maddeis Proclamatioun“ (Nr. **20**) dar.

Schottland gieng nach Murrays Tode seiner schlimmsten Zeit entgegen. Monatelang hatte es kein eigentliches Oberhaupt, da Lennox, der Vater Darnleys, erst am 12. Juli 1570 zum Nachfolger als Regent gewählt wurde. Um diese Zeit buchstäblicher Anarchie ließ Buchanan, der zum Erzieher des jungen Königs ernannt worden war, seine „Admonitioun to the trew Lordis" (Scott. Text Soc. 26, p. 18—37) erscheinen, ein in kraftvoller schottischer Prosa geschriebenes Pamphlet, das vor den Hamiltons als den ärgsten Feinden des Landes und des jungen Herrschers warnt, tendenziös ihre Geschichte erzählt und die Lords mahnt, alles Heil des Landes in der Sicherheit des Königs und dem treuen Festhalten an seiner Sache zu suchen — also ganz denselben Inhalt und Ton zeigt wie unsere Gedichte. Eine enge, wenn auch kürzere Parallele hiezu bildet Nr. 21 „The Spur to the Lordis". Die Lords werden darin wegen ihrer Lässigkeit getadelt und zu rücksichtslosem Vorgehen angeeifert. Nach l. 31 scheint das Gedicht vor der Zerstörung der Hamilton'schen Besitzungen in Clydesdale (Mai 1570) verfasst zu sein, zu deren Verwüstung mit Feuer und Schwert es l. 81 auffordert; anderseits weist l. 49 auf die Entstehung nach Mitte April, d. h. nach der Unterzeichnung der Petition für die Zurückberufung der Königin durch Argyle und Boyle. Daher erklärt sich wohl auch ll. 67—72 die strenge Warnung davor. L. 111 enthält eine Anspielung auf die Romanze von Eger und Schir Gryme, aus deren Wortlaut man auf die damalige Beliebtheit der Dichtung schließen darf.

Die Wahl des Grafen Lennox brachte nicht Frieden und Einigkeit sondern vervollständigte nur die innere Zersplitterung. Da er schon am 4. September 1571 zu Stirling ermordet wurde und der zu seinem Nachfolger gewählte Mar gleichfalls nach Jahresfrist starb, ist es begreiflich, dass keiner einen nennenswerten Erfolg zu verzeichnen hatte, zumal da Morton, der nun als Regent folgte, seit Murray als der eigentliche Führer der „King's Party" gegolten hatte. Diese, welche ihren Anhang mehr im Volke hatte, und die „Queen's Party", die vor allem den Adel zu den Ihren rechnete, brachten unterdessen das Land, während sie beide das Wohl und den Frieden desselben

im Sinne zu haben vorgaben, seinem Untergange nahe. Die Hauptstütze der königlichen Partei war England, ohne welches sie bald den immer mächtiger werdenden Anhängern der Königin unterlegen wäre; diese fanden außer geringer französischer Unterstützung ihre Stärke in dem Besitze der beiden Hauptfestungen des Landes, Edinburgh und Dumbarton, sowie in ihren Führern Sir William Maitland of Lethington und Kirkaldy of Grange.

Maitland, den Elisabeth „*the flower of the wits of Scotland*“ nannte, erscheint in unseren Gedichten wie den meisten seiner Zeitgenossen als die Verkörperung alles Zweideutigen, Unaufrichtigen und Falschen. Schon 1, 145, 146 wird seiner „*sowgred speech*“ gedacht, mit der er die Menschen sich schlau gefügig zu machen versteht. Später wird er kaum mehr erwähnt ohne den Beinamen „*traitor*“ oder „*false Machivilian*“, auch „*Mytchell Wylie* (= Machiavelli) *of Scotland*“, sei es von katholischer Seite wie 9, 111—116, 149—155, 207, wo er als Intriguant gilt, der Mary in ihr Verderben gestürzt hat, oder in protestantischen Parteischriften, die besonders seine Schlauheit und seinen schimpflichen Gesinnungswechsel betonen: 13, 115; 23, 115; 30, 18, 138; 32, 110; 45, 39. Zwei Gedichte, Nr. 16 und Nr. 22, beschäftigen sich ausschließlich mit ihm. Das erste, „The Cruikit liedis the Blinde“, mag in der zweiten Hälfte des April 1570 (ll. 43—55) entstanden sein und zeichnet in treffend satirischen Ausfällen Maitlands zweideutiges, hinhaltendes Benehmen gegenüber beiden Parteien zu Beginn des Bürgerkrieges. Jede möchte ihn für den Ihren halten, führt der Verfasser aus, und indem der schlaue Diplomat den einen Hilfe von englischer Seite, den anderen solche von Frankreich verspreche, wisse er beider Vertrauen zu gewinnen. Kämen die Lords nach Edinburgh, so sei ihr erster Gang zu Maitland, als ob er der König oder die Königin wäre. Sein charakterloses Verhalten gegen die Königin-Mutter und Mary solle doch ihre Augen öffnen und sie von dem entwürdigenden Buhlen um seine Gunst zurückhalten. Belehrte sie die Vergangenheit nicht, so werde es leider die Zukunft thun müssen, wenn das Reich durch seinen listigen Rath vollständig zugrunde gerichtet sein werde.

Noch schärfer ist Nr. 22, eine Satire auf Maitland als „The Bird in the Cage“. So wird er spottweise genannt worden sein, als er sich Ende April 1570 mit Kirkaldy in die Festung von Edinburgh begeben hatte. Das Gedicht, welches in ll. 6, 97 auf das oben besprochene anzuspielen scheint, enthält eine Menge glücklich gewählter Bilder. Maitland, dem „*Scurvie Schollar of Machiavellus lair*“, der für all das Elend des Landes verantwortlich sei, wird mit Anspielung auf den Todtentanz (l. 56) ein Ende an dem Galgen vorausgesagt. Einen schmählichen Tod, wie ihn der Dichter in einem „*Envoy*“ als unausweichlich nochmals vor Augen führt, hat Maitland auch gefunden. Nach der Einnahme Edinburghs durch die Engländer wurde er gefangen und tödtete sich, um dem seiner harrenden Ende durch Henkershand zu entgehen, selbst durch Gift im Kerker. Nr. 39 schildert (ll. 180 ff.) mit sichtlicher Befriedigung die Empörung der eingeschlossenen Soldaten gegen ihn und Kirkaldy. Die Erbitterung des Volkes war so groß, dass man ihn beim Verlassen der Festung gelyncht hätte, wenn ihn nicht der englische General Drury geschützt und in seine eigene Wohnung hätte bringen lassen (39, 223—224).

Ein Seitenstück zu unseren Gedichten bietet hier wiederum eine Schrift Buchanans, nämlich die Ende 1570 verfasste Satire auf Maitland „The Chamæleon“ (S. T. S. 26, p. 37—54), gleich seiner „Admonitioun“ in Prosa geschrieben. Was der Autor des „Franciscanus“ hier in bitterstem Tone gegen den „*Laird of Lidingtone*“ vorbringt, wiederholt er später in ruhig geschichtlicher Darstellung im 19. Buch seiner „Rerum Scoticarum Historia“.

Kirkaldy hatte im September 1567 von Murray das Commando der Festung Edinburgh erhalten. Seine bisherige Haltung als treuer Anhänger der Reformation schien einen solchen Vertrauensposten ebensosehr zu verdienen wie seine erprobte militärische Tüchtigkeit. Allein Murrays Verhalten gegenüber dem Herzoge von Chatelherault, Lord Herries und Maitland veranlasste ihn nebst anderen Gründen, nach dessen Tode immer mehr und mehr auf die Seite der Königin zu treten. Ein Versuch, ihn während seines Schwankens im Sommer 1570 bei der Partei des Königs zu erhalten, ist

„The hailsome Admonitioun" (Nr. 23). Er wird darin, wie schon ähnlich 18, 21, mit Berufung auf die seinem Vater von James V. und ihm selbst von Murray erwiesenen Wohlthaten und mit besonderer Betonung des großen Vertrauens, das ihm letzterer durch die Übergabe der Festung bewiesen habe, ermahnt, der Reformation auch fernerhin treu zu bleiben. Dankbarkeit und Consequenz seiner Gesinnung wie seiner Handlungen sollen ihn zum Festhalten an einer Sache bewegen, die bisher stets siegreich gewesen sei und mit Gottes und Englands Hilfe es auch weiterhin bleiben werde. Hier wie früher 1, 183, 505 wird seiner nur ehrenvoll gedacht. Aber bald wird aus „*the floure of Chevalry*", *the peirlese Peirll of pryse*" (vgl. die ganze erste Strophe von Nr. 23) ein „*Curst Nemrod, richt of Babilone the cheif*" (32, 6). Denn Kirkaldy ließ einen Zweifel an seinem Gesinnungswechsel nicht lange bestehen. Im Februar 1571 erschien unter dem Titel „Ane Ballat of the Captane of the Castell" (Nr. 25) ein Gedicht, für dessen Verfasser er allgemein gehalten wurde. Sein Inhalt ist folgender: Ein Mann ist, auf den Schanzwällen der Festung Edinburgh ruhend, in Nachdenken über den Verfall des Landes versunken und kommt zu dem Schlusse, die Ursache des Elendes sei „*his Congregation*". Sie habe das Volk aus Eigennutz gegen die Königin gehetzt, Gott aber habe diese aus ihren Händen erlöst. Seitdem sei das Land in Knechtschaft gerathen durch List und „*suddrone bloud*". Englands Politik sei es stets gewesen, im Lande unter dem Scheine von Freundschaft Zwietracht zu säen, um sich selbst in seinen Besitz zu setzen. Während der um die Zukunft des Landes Bangende keinen Ausweg aus dieser Lage sieht, vernimmt er in nächster Nähe eine Stimme, die ihn tröstet: Mit Gottes und Frankreichs Hilfe solle er in Bälde seine Fürstin wieder besitzen. „Ich fürchte weder Morton noch England," fährt die Stimme fort, „hier bin ich sicher, hier will ich mein Vaterland vertheidigen, und nichts soll mich wankend machen in der Treue zu meiner Herrin. Hängen lassen will ich ihre Feinde und sie für ihren Verrath strafen, wie sie es verdienen. Sie wissen gar wohl, dass ich ein zäher Krieger und auf meiner Burg gut versorgt bin; sie sollen nur kommen! Edinburgh aber werde ich in den Grund schießen

lassen, wenn seine Bewohner mich irgendwie belästigen." Damit bittet die Stimme den Mann, sich seiner trüben Gedanken zu entschlagen und von Gott die Erhaltung dieses *„noble ludge"* als sicheren Zufluchtsort für die Königin zu erflehen. Hierauf fordert der Getröstete seinerseits alle *„trew men"* auf, sie möchten mit ihm Gott um den Untergang der Feinde der Königin bitten.

Das Gedicht ist das einzige um diese Zeit von einem Anhänger der *„Queen's Party"* verfasste. Wie in „Maister Randolphes Phantasey" Randolph der Titelheld ist, so hier Kirkaldy. Denn dass dieser mit dem durch *„ane"* und *„he"* unbestimmt gelassenen Tröster gemeint ist, kann schon nach dem Titel keinem Zweifel unterliegen. Eine andere Frage ist die, ob er wirklich der Verfasser war. Dafür haben wir kein einziges zwingendes Zeugnis. Die von Cranstoun angeführten Berichte Calderwoods und Richard Bannatynes geben nur die Meinung ihrer Zeitgenossen wieder und beweisen nichts. Die kunstvolle und nicht ohne Geschick gehandhabte Strophenform würde eher gegen die Autorschaft eines mehr in Waffen als in Versen geübten Mannes sprechen, von dem uns sonst kein Product seiner Muse bezeugt ist.

Eine Antwort auf dieses Gedicht blieb nicht lange aus. Wir finden sie in „The Exhortatioun to the Lordis" (Nr. 26). In seiner ersten Hälfte eine Aufforderung an die im Mai 1571 zu Edinburgh versammelten Lords zu ersprießlicher Thätigkeit, enthält das Gedicht in seinem weiteren Inhalte eine Darstellung von Kirkaldys „Verrath", worin ihm Undank, Doppelzüngigkeit und Feigheit vorgeworfen werden. Überall verräth sich der gereizte Ton bitterer Enttäuschung, den der Verfasser nach seinem in Nr. 23 gemachten und misslungenen Versuche, den Befehlshaber der Festung der königlichen Partei zu erhalten, und nach so viel ihm dort gespendetem Lobe begreiflicherweise empfinden musste.

Soweit die Kanonen einer Festung den Worten ihres Commandanten Nachdruck verleihen, reicht gewöhnlich dessen Macht, und so fühlte sich denn auch Kirkaldy als Gebieter Edinburghs. Wenngleich er nicht wörtlich ausführte, womit 25, 113 ff. gedroht wird, so wurde die Stadt doch durch seine Haltung schwer geschädigt. Handel und Gewerbe lagen bei der gefährdeten Sicherheit des Lebens und

des Eigenthums darnieder, und der dauernd trostlose Zustand brachte viele der Bewohner an den Bettelstab. Dieser bitteren Noth sucht „The Lamentatioun of the Commons of Scotland“ (Nr. 32) Ausdruck zu geben; zugleich ist das Gedicht eine scharfe Anklage Kirkaldys, die zum größten Theile auf Wahrheit beruht. Die Marktleute, die früher *„with mirrie sang all tripping into pairis“* zu Markte zogen und nach gutem Erlös vor Freude hüpfend beim Schein des Mondes heimkehrten, sind jetzt verarmt und wagen sich trotz Hungers und grässlicher Noth nicht auf die unsichere Straße.

„With Morning Prayer we curse thame maid this weir,
Blaming thy treason, the caus of our mischance.“
ll. 31, 32.

Die Hausierer, die sonst ihren Kram den *„Landwart Megges“* verkauften, liegen jetzt zu Hause, *„but meit — na drink bot dreggis“* (l. 39). Die Handwerker sind beschäftigungslos, haben alles geopfert, um sich mit Weib und Kind am Leben zu erhalten, und müssen doch alle noch betteln gehen! Die Geschosse der Festung tödten dem Weibe den Gatten und den Kindern die Mutter. Hilflos irren Frauen und Waisen auf den Straßen umher, schreien nach Brot, fluchen dem Mörder und rufen das Strafgericht des Himmels, *„brinstane, fyre and thunder“*, auf ihn herab. Das Gedicht ist culturgeschichtlich nicht unwichtig[1]) und macht durch die wahrhaft ergreifende Schilderung des Elendes und der Erbitterung der Bevölkerung den Eindruck tiefempfundener Wahrheit. Poetisch wirksam ist die Gegenüberstellung des früheren Wohlstandes und des fröhlichen Treibens mit der später herrschenden Noth, sowie die stete Steigerung, welche innerhalb der Strophen durch die refrainartige Schlusszeile und zu Ende des Gedichtes durch den Fluch und die Bitte um Rache erreicht wird, während die letzte Strophe nach dem wilden Toben der Gefühle in ein auch metrisch abgehobenes inniges Gebet für König und Regenten ausklingt.

---

[1]) Vgl. das gleichfalls auf Edinburgher Verhältnisse bezügliche Gedicht Dunbars: *„To the Merchantis of Edinburgh“* (J. Schipper, „The Poems of William Dunbar“, Vienna 1894, Nr. 13) und Lyndesays *„Complaynt of Papyngo“*, ll. 626—632.

Bald sollte das erflehte Strafgericht über Kirkaldy hereinbrechen. Da Elisabeth einsah, dass nach der Einnahme von Dumbarton (s. S. 38) die Sache ihrer Feinde wesentlich von dem Falle Edinburghs abhänge, beschloss sie, Morton mit aller Entschiedenheit zu unterstützen, und sandte im April 1573 Sir William Drury mit einer entsprechenden Truppenmacht zur Belagerung Kirkaldys, der sich nach hartnäckiger Vertheidigung wegen Mangels an Lebensmitteln und an Wasser und durch offene Meuterei seiner Soldaten gezwungen, am 29. Mai seinem alten Kriegskameraden Drury ergab. Nach zweimonatlicher Gefangenschaft wurde er trotz aller Bemühungen seiner zahlreichen Freunde am 3. August 1573 auf dem Marktplatze in Edinburgh gehängt.

Die Belagerung der Festung bildet den Gegenstand von Sempills bekanntem Gedichte „The Sege of the Castel of Edinburgh“ (Nr. 39). Es beginnt mit einem begeisterten Panegyrikus auf Drury, Elisabeth und die altbewährte Freundschaft Englands, der in dem Wunsche ausklingt:

„*Commonis may crye: ‚lang mot that frendship stand‘,*
And blis hir banis sic blythnes broucht amang us.“

ll. 71, 72.

Dann folgt eine ohne Zweifel von einem Augenzeugen herrührende, anschauliche Schilderung der Belagerung und Erstürmung der Festung, wobei wohl mit Absicht das auch sonst bezeugte, bereitwillige Zusammengehen von Schotten und Engländern betont wird, und schließlich begeisterter Dank an Elisabeth für die geleistete Hilfe. Dem Volke der Schotten werden bittere Vorwürfe gemacht, weil es, undankbar und blind gegen die Uneigennützigkeit Englands, seinen besten Freund verkenne. Die Aufzählung der Verdienste desselben um das Land wird ähnlich wie früher auch hier mit dem Wunsche geschlossen:

„*Long moit thir countreis leve in pace togidder,*
And grow in freindship to the feir to God!“

ll. 271, 272.

In einem nun folgenden „*The Lenvoy to the Regent*“, wird Morton im gewöhnlichen Stile von Sempills „*Admonitiouns*“

ermahnt, die Ehre des Sieges nur Gott zu geben und jetzt seine Macht nach dessen Willen zur Bestrafung und schonungslosen Ausrottung der Besiegten zu gebrauchen, sonst werde sie ihm genommen werden und er gleich Saul, Ahab und Murray Göttes Zorn anheimfallen. Ein weiteres „*Lanvoy to the Ambassade*" preist Henry Killigrew, den Gesandten Elisabeths, als den unermüdlich für Schottlands Wohl thätigen Mann, und dankt ihm, dem neuen „*Caleb*" des Landes, für seine opferwilligen Bemühungen. Nach der üblichen Entschuldigung seiner „*sempill wersis*" schließt Sempill mit dem in leichten Variationen für ihn kennzeichnenden Gebete:

„*God saif our King, and send him lytill ado,*
The Quene of Ingland and hir Counsall, to!"

Die schon früher erwähnte offene Freude über Maitlands und Kirkaldys Ende kommt überall zum Ausdruck. Letzterem wird Feigheit vorgeworfen, — eine gehässige, grundlose Schmähung — und er mit offenbarer Anspielung auf Nr. 25 wegen seines Vertrauens auf die Uneinnehmbarkeit der Festung gehöhnt. Das Gedicht ist in erster Linie eine Verherrlichung Elisabeths und ihrer Politik, aber von besonderem geschichtlichen Werte in der allerdings kaum die Hälfte des Ganzen umfassenden Schilderung der Einnahme durch die Aufzählung vieler beim Sturme betheiligter Officiere, deren Namen uns sonst nirgends überliefert sind, und durch den Umstand, dass wir in ihr den Bericht eines unmittelbar Betheiligten vor uns haben, wie aus ll. 81—84 und ll. 142—145 deutlich hervorgeht. Der scheinbare Widerspruch in ll. 122 und 206

„*As I heir say — I wes not thair my sell*"

erklärt sich leicht dadurch, dass Sempill darin von einzelnen Episoden des Kampfes spricht, an denen er gerade nicht theilgenommen hat. Dass er der in l. 120 erwähnte „*Capitane Sempill*" selbst gewesen sei, wie Irving[1]) annimmt, ist mir schon nach dem Wortlaute der folgenden Verse 121, 122 unwahrscheinlich. — Unter demselben Titel behandelt

[1]) *David Irving, The History of Scotish Poetry, Edinb. 1861, p. 437.*

den gleichen Gegenstand der englische Dichter Thomas Churchyard. (Vgl. über ihn Morley, Engl. Writers, VII, 242 ff.) Sein Gedicht erschien 1575 als erstes seiner „*Chippes Containing twelve Labours*"[1]) und ist von Cranstoun in den „Appendix" aufgenommen worden. Es liefert, im ganzen mit mehr poetischem Talent geschrieben als das Sempills, zu einzelnen Stellen des letzteren interessante Parallelen.

Die zuletzt besprochenen Gedichte knüpfen an die Schicksale Maitlands und Kirkaldys an und machten eine zusammenhängende Darstellung wünschenswert. Ich habe dabei von der zeitlichen Aufeinanderfolge der Gedichte abweichen müssen und gehe nun daran, einige nachzutragen. Denn es gibt kaum ein wichtiges Geschehnis der zwischen Murrays Tode und dem Falle Edinburghs liegenden ereignisvollen drei Jahre, worüber uns nicht ein Gedicht erhalten wäre.

So wendet sich Sempill in „The Tressoun of Dunbartane" (Nr. 27) gegen Lord Fleming, der diese Festung als Stütze der „*Queen's Lords*" hielt, weil er Hamilton, den Erzbischof von St. Andrews, gegen den sich, wie wir gehört haben, als einen Hauptschuldigen an Murrays Ermordung der allgemeine Hass richtete, in seinen Mauern Schutz bot, und noch mehr, weil er während der Belagerung der Festung durch die Engländer im Mai 1570 hinterlistig auf ihren Anführer, Sir William Drury, hatte schießen lassen, als er mit ihm zu einer friedlichen Besprechung zwischen dem englischen Lager und der Festung zusammengetroffen war. Diese Invective Sempills trägt ausnahmsweise den Stempel gerechter Entrüstung an sich, während die anderen meist erkünstelt, unbegründet oder maßlos erscheinen. Denn wir wünschen mit ihm dem unritterlichen Fleming strenge Strafe für seine feige That, aber der Mangel künstlerischer Behandlung tritt sofort zutage, wenn wir als Maßstab für die Beurtheilung von Sempills Reimereien Gedichte ähnlichen Inhaltes zur Vergleichung heranziehen, wie etwa für unseren Fall Dunbars „*Aganis Tressone*". (Schipper, Nr. 34).

[1]) Von George Chalmers in „*Churchgard's Chips concerning Scotland*", *Lond. 1817,* wieder gedruckt.

Ungefähr ein Jahr nach dem eben besprochenen Ereignisse, am 2. April 1571, gelang es einer an Zahl geringen aber tollkühnen Schar unter Führung von Thomas Crawfurd, das für uneinnehmbar gehaltene Dumbarton an seiner unzugänglichsten und daher unbewachten Stelle unter dem Schutze eines dichten Nebels nachts zu ersteigen und ohne irgend welchen Verlust ihrerseits zu erobern. Fleming entkam zwar, aber Hamilton, der bestgehasste Mann in Schottand, fiel in die Hände seiner Feinde. Dass dieser in seinen Einzelheiten so wunderbare und in seinen Folgen für den Verlauf des Bürgerkrieges so ausschlaggebende Erfolg der königlichen Partei von Sempill nicht in seiner Art ausgenützt wurde, erklärt sich wohl — wenn wir kein verlorenes Gedicht darüber annehmen wollen — daraus, dass Hamilton wenige Tage nach seiner Gefangennahme (Sempill gibt 28, 12 den 7. April an, der nach l. 128 ein Palmsonntag war[1]) ohne eigentliches Verhör der allgemeinen Erbitterung geopfert wurde, und dass Sempill dessen Hinrichtung auf dem Marktplatze zu Stirling zum Anlass seines Gedichtes: „The Bischoppis Lyfe and Testament“ (Nr. 28) nahm.

Sempill behandelt darin Leben und Tod des Bischofs nach dem deutlichen Vorbilde von Lyndesays „*The Tragedie of the Cardinal*“ und mit Anklängen an dessen „*Dreme*“ und „*Papyngo*“. Über die Unbeständigkeit der Welt nachdenkend und zugleich nach einem poetischen Stoffe suchend, geht der Dichter längs eines Parkes „*be Snowdoun side*“ (*Snowdoun* = Stirling) und begegnet da des Bischofs gequältem Geiste, der, wie ihm Sempill schon 24, 89 selbst zugerufen, die Zeit seiner Geburt verflucht, sein ganzes Leben erzählt und reuevoll alle Verbrechen eingesteht, welche man ihm damals zuschrieb. Entsetzt eilt der Dichter nach dieser Beicht zur Stadt zurück und kommt am Galgen vorüber, an dem er, seinen Augen kaum trauend, den Bischof hängen sieht. — In dieser Satire hat Sempill den Prälaten als einen Menschen hingestellt, der seinem Geschlechte über die Leichen Darnleys, Murrays und des jungen Königs

---

[1]) Die Angaben über den Tag der Hinrichtung schwanken. Vgl. Cranstoun, II, p. 132, Note 6.

hinweg den Weg zum Throne bahnen will. Wenn er seine Geldgier, seine Bedrückung der Armen, seine Ausschweifungen und die Versorgung seiner Kinder rügt, so haben wir kein Wort der Entschuldigung, außer dass dies allgemein verbreitete, damals den Geistlichen beider Kirchen und dem Adel eigene Laster sind. (Vgl. über die Prälatentöchter Lyndesays *„Satire“*, ll. 3187—3194, 3401—3408, 3755—3758, 3928—3943; über das freie Leben der Geistlichkeit ib. ll. 253—258, 3921—3927, *„Monarche“* 4695—4708.) Wenn Sempill aber in teuflischer Bosheit so weit geht, dem Bischofe eine Gesinnung gegen Darnley und Mary zu unterschieben, die ebenso widersinnig als unvereinbar mit den geschichtlichen Thatsachen ist, und jeden menschlich guten Zug seines Feindes leugnet, so folgt er seinem blinden Hasse und kann uns weder von der Wahrheit des Vorgebrachten überzeugen, noch in seinem geistlosen Gleichton der Darstellung dichterisch auf uns einwirken.

Am 3. März 1572 wurde Henry Stewart, der Sohn jenes wilden Lord Ruthven, der an Rizzios Ermordung betheiligt war, durch einen Schuss von der Festung Edinburgh getödtet. Mit ihm fiel ein treuer und begabter Anhänger der königlichen Partei und Sempills *„emptie pen, but experience“* muss sich erbitten lassen, seinen *„pure Complaint“* zu schreiben unter dem Titel: „My Lord Methwenis Tragedie“ (Nr. **30**). Gleich Lyndesay im Prolog zu *„Monarche“*, ll. 216, 241—243, verschmäht er den Beistand der Musen, wendet sich vielmehr an Gott und bittet ihn, das unglückliche Opfer zu ewigem Ruhme aufzunehmen. Nach den üblichen Verwünschungen des Glückes und der drei Parzen *„Parcas“* (sic!), *„Lacheses“* und *„Atropus“* zeichnet Sempill mit geübter Hand ein Idealbild des Mannes, der gleich Murray für den jungen König gefallen sei, wie sein Vater *„for honest cause!“* An seine Aufforderung zur Rache knüpft er in der für ihn charakteristischen Weise wieder Vorwürfe wegen der Lässigkeit der Lords.

Die Schreckensnachricht von der Bartholomäusnacht (24. August 1572) erregte auch in Schottland unter den Anhängern des neuen Glaubens Furcht und Entsetzen. Von Sempill rührt ein Gedicht darüber her: „Ane new

Ballet set out be ane fugitive Scottisman that fled out of Paris at this lait Murther" (Nr. **38**). Zwar braucht man daraus nicht unbedingt auf seine Anwesenheit in Paris zu schließen, da Ton und Inhalt der Verse keineswegs dazu zwingen, wohl aber ließe sich unter dieser Voraussetzung in einem anderen seiner Gedichte, „Ane Premonitioun to the barnis of Leith" (Nr. **31**), der Anfang:

„Ane Cunning Clerk Experience —
New landit in Inchekeith . . ."

so deuten, dass er, mit der Erfahrung des Selbstgeschauten eben aus Frankreich gekommen, nun seine Mahnung ergehen lasse, zumal sich in derselben Anspielungen auf die Schreckensnacht finden (31, 37 ff., 61 ff., 122 ff.). Gleichzeitig gibt dies Gedicht ein deutliches Bild von der bangen Erwartung, mit der man unter dem unmittelbaren Eindrucke des Ereignisses der nächsten Zukunft entgegensah. Sempill beginnt seine *„Ballet"* mit einem Vergleiche von Darnleys Ermordung und der Bartholomäusnacht, bezw. von Mary und Katharina von Medici. Das *tertium comparationis* ist natürlich die heuchlerische Maske beider. Wie 31, 47, so gilt ihm hier die Vernichtung der Calvinisten als eine auf dem Concil von Trient beschlossene Sache. Die Hauptschuld aber sieht er so sehr in Guisen und Italienern, dass er darüber seinen sonst deutlich bekundeten Franzosenhass für Augenblicke vergisst und die Franzosen als *„trew men, and not of thair natouris"* (l. 15) erklärt. Voll Abscheu aber weist er unter den jetzigen Verhältnissen in Paris ein neues Bündnis Schottlands mit Frankreich zurück und wendet sich umso eindringlicher an England, in dem man nun in der That mehr als je seine Stütze sah. Wie beide Reiche einst Caesars Einfall vereitelt hätten, so sollten sie auch jetzt vereint die Papisten und die Spanier zurückschlagen.

Es erübrigt noch, eines Ereignisses Erwähnung zu thun, das Anlass zu mehreren *„inveccyde ballatis"* (36, 15) gab, nämlich der Auslieferung des Earls of Northumberland an Elisabeth und seiner Hinrichtung zu York am 28. August 1572. Er hatte sich 1569 im Vereine mit dem Earl of Westmoreland zur Befreiung Marys und zur

Wiederherstellung der katholischen Religion in Schottland erhoben. Der Aufstand wurde jedoch unterdrückt, Westmoreland entfloh nach den Niederlanden, Northumberland aber gerieth in die Hände Murrays, der ihn auf Schloss Lochleven gefangen hielt und nicht mehr auslieferte. Dies that erst Morton, der zur Zeit seiner eigenen Verbannung bei ihm die freundlichste Aufnahme gefunden hatte, im Mai 1572 um die Summe von £ 2000. Diese That erregte allgemeinen Unwillen jenseits und diesseits des Tweed. Zeugnis davon geben drei Gedichte unserer Sammlung. In Nr. 34, „Ane Exhortatioun maid in England upone the delyverance of the Erle of Northumberland“, erfahren die Schotten scharfen Tadel, sie sind dem Verfasser ein falsches, verrätherisches Volk, das Northumberland ebensogut Schutz hätte gewähren sollen wie ihn Murray, Ruthven und Morton selbst nach der Ermordung Rizzios in England gefunden hatten. Ein so schnöder Verrath könne den Engländern nirgends nachgewiesen werden.

Eine directe Antwort darauf ist Nr. 35 „The Answer to the English Ballad“, eine von unbekannter Hand herrührende, ruhige und insofern gelungene Widerlegung als der Verfasser mit Recht darauf hinweist, man dürfe nicht das ganze Volk für die schimpfliche, aus altererbter Geldgier begangene That Mortons verantwortlich machen.

„*For Scotland ay of auld and new*
To baneist wichtis wes ever trew.“ ll. 47, 48.

Dies wird durch Beispiele aus der schottischen Geschichte erhärtet, ohne dass auch auf die andere Behauptung, diejenige Englands weise keinen ähnlichen Verrath auf, näher eingegangen wird. Es ist dem Verfasser vor allem um die Zurückweisung der Verallgemeinerung zu thun, darum schließt er auch hier in gekränktem Nationalgefühle:

„*So Tressoun is no Scottische gyse,*
To terme it so, ye have no ground . . .“ ll. 73, 74.

und erklärt weiter, dass die That in Schottland selbst auf das strengste verurtheilt werde.

Diese hier nur kurz angedeutete Missbilligung des Verrathes im eigenen Lande bildet in schärferem Ausdrucke

den Grundton von „Ane Schort Inveccyde maid aganis the delyverance of the erle of Northumberland“ (Nr. 36), verfasst von Sir John Maitland, dem zweiten Sohne des berühmteren Sir Richard Maitland und Bruder des Staatssecretärs. Es enthält eine scharfe, von strengem Rechtlichkeitsgefühl und warmem Patriotismus eingegebene Verurtheilung, deren Ton bei aller sittlichen Entrüstung des Dichters doch nie ungezügelt leidenschaftliche Ausdrücke aufweist und sich daher sehr vortheilhaft von allen anderen Gedichten abhebt.

In noch höherem Grade gilt dies von einem zweiten von Maitland herrührenden Gedichte „Ane Admonitioun to my Lord Regentis Grace (Nr. 27). Es bezieht sich auf die unausgesetzten Bemühungen Mar's und der *King's Party* am Hofe Elisabeths, englische Truppen zur Einnahme von Edinburgh zu senden. Maitland macht den jedem Einflusse leicht zugänglichen, nachgiebigen Regenten ernstlich auf die Gefahr aufmerksam, welche der Unabhängigkeit des Landes dadurch drohe. Wie 25, 48—56 vor England gewarnt worden war, so mahnt hier ein besonnener, aufrichtiger Patriot, den „*ald feyis*“ doch nicht zuviel zu trauen, damit sie nicht aus Helfern zu Herrschern würden. In edlem Stolze ruft er aus:

„*To Fergus bluid we rather will obey* . . .
Nor gif our realme to Ingland as a pray;
Scoitland come newir yitt in servitude
Sen Fergus first, Bott evir hes bene fre,
And hes bene alwayis bruikit be ane bluid,
and Kin of Kingis discendit grie be gre.“
ll. 94—100.

Eine mehr allgemeine Satire von ihm ist weiters Nr. 37 „Aganis sclanderous Tungis“. Anlass dazu mag er ja leicht in den vielen ungerechtfertigten Schmähschriften, denen im Parteigetriebe seiner Zeit kaum jemand entgieng, gefunden haben. Er gibt den guten Rath, Verleumdungen unbeachtet zu lassen, dann würden sie am ehesten verstummen. Entgehen könne man denselben ja bei dem größten Streben nach Rechtlichkeit doch nicht. Bei jeder Handlung, bei jedem Verhalten fänden die Verleumder eine Seite, die sie entstellten und tadelten:

„Gif ye be secreit, sad, aud solitaire,
Peirtlie thai speik that privalie ye play,
And, gif in publick places ye repair,
Ye seik to see, and to be sene thai say . . .“

ll. 41—44.

In dieser Weise geht es durch drei Strophen. Endlich, tröstet der Dichter, würden sie doch ihr Lügen aufgeben müssen, wenn sie dessen Fruchtlosigkeit einsähen. In seinem Grundgedanken wie in seiner Ausführung erinnert das Gedicht, was Cranstoun ganz entgangen zu sein scheint, so sehr an Dunbars *„How sall I governe me“* und *„Of Deming“* (Schipper, a. a. O. Nr. 64, 65), dass eine Beeinflussung kaum zurückzuweisen ist. Man vergleiche besonders Str. 6, 7 und 8 unseres Gedichtes mit dem ersten Dunbars und mit Str. X des zweiten. Was Dunbar als Klage und Selbsttrost individueller und eingehender ausführt, das gibt Maitland, der dieselben Erfahrungen nicht so sehr an sich als durch die Beobachtung anderer gemacht hat, eben diesen als Rath und Trost. Neben einer besser gewählten Strophenform und deren wirksamen Refrain erklärt dieser Umstand, warum Dunbars Klage dichterisch über Maitlands Tröstungen steht.

Ein culturgeschichtlich wichtiges und interessantes Gedicht ist „The Lamentatioun of Lady Scotland“ (Nr. 33), da es eine ebenso beredte als wahre Schilderung der Lage Schottlands um diese Zeit (März 1572) enthält. Der Verfasser, der seine Verse John Erskin, einem der hervorragendsten weltlichen Stützen der Reformation, widmet, erscheint uns als ein von wahrer Friedensliebe durchdrungener, ehrlicher Patriot, dem das Unglück des Landes aufrichtig zu Herzen geht.

„Lady Scotland“ tritt in bekannter Personification redend auf und schildert nach einer Aufforderung an die Gewässer des Landes, mit ihr zu weinen, die glückliche Zeit, da sie noch mit ihrem Gemahl *„deir gude Johne, the Commonweill“* treu ergebene Kinder gebar, die weder den Bürgerkrieg kannten noch Verrath. Das Haupt verachtete nicht die Glieder — so wird die Allegorie fortgesetzt — die Augen sahen jede Gefahr voraus, und ihr Arm war stets zur Vertheidigung bereit. Sie gieng reichgekleidet, der Hut war aus Gerechtigkeit, die Handschuhe aus Frei-

gebigkeit etc. Da sandte Satan aus Neid *Sedition, Pride, Discord* und *Feid,* und bald durchwühlte Bürgerkrieg ihr Inneres. Man verschwor sich, ihren Gatten zu tödten, der nun nach „*Veneis*" floh oder, wie andere sagen, in die Schweiz. Nun ist sie Witwe, und ihre Kinder sind vaterlos. Die guten Söhne sind alle schon getödtet worden, auch ihr „*deir and most belovit Son Murray*", der schon im Begriffe stand, ihren Gatten wieder heimzuholen. Seit Murrays Tode ist sie wieder krank und ihre Kleider sind jämmerlich zerrissen. In genau entsprechendem Gegensatze zu ll. 19—30 folgt nun eine zweite Allegorie: ihr Kragen ist zerrissen von „*Dame Fremitness*" (*:trew Nichtbour Lufe),* ihre Handschuhe hat „*Dame Nigartnes*" (*:fre Liberalitie)* genommen etc. Einen Mantel von „*Authoritie*" hat man ihr umgehängt, aber klagend ruft sie aus:

„Authoritie, (alaik) na les thay mene,
For thay desyre never to se thair Quene;
Bot that thay may in hir Name bruik offices,
Wit power to cleik up the benefices.
Nane I excuse on ather syde; for quhy
Ilk ane his awin hous seikis to edify,
And nane dois cair for Commoun-weill ane prene."

ll. 95—101.

Ihre Tochter war eine Königin, an Tugenden und Vorzügen reich. Aber „*throw filthy speiche and counsall*" vergaß sie Scham und Ehre. Was sie verbrochen hat, will sie als allzubekannt übergehen. Eine Hoffnung ist ihr noch geblieben: „*the fair young Prince*". Er wird ihr wieder „*the faul humouris*" vertreiben und ihren Kindern Wohlstand und Gedeihen bringen. Eine Wiederholung der Eingangsverse und die Bitte an die Meere, demjenigen günstige Fahrt zu geben, der einmal ihren Gemahl heimholen werde, deutet schon äußerlich einen Abschnitt an.

Das Folgende sind Ermahnungen an die Kirche, den Adel und den Stand der Bürger und Bauern, welche die Zustände jener Zeit mit soviel Einsicht und Anschaulichkeit schildern, dass ich mir ein näheres Eingehen darauf nicht versagen kann, umsomehr als sie die Folgen des jahrelangen Bürgerkrieges darstellen, dessen wichtigsten Momente die bisher besprochenen Gedichte beleuchtet haben.

Zunächst wendet sich Lady Scotland an ihre *„faithfull mother deir"*, die Kirche. Zwar sei sie gereinigt von *„Chamoun, Monk, and Freir,* von *„Papist Preist, Papist and Papistrie"* und frei von Aberglauben, aber leider nicht frei von Heuchelei, Habsucht, Stolz und Ehrgeiz. Allgemein höre man klagen, dass der Gottesdienst draußen auf dem Lande unterbleiben müsse, weil die Bethäuser verfallen sind oder als Schafställe benutzt werden. Man könne es in den baufälligen, gegen Wind und Regen ungeschützten Kirchen nicht aushalten, man verstehe vor Dohlengekrächz nicht des Predigers Wort. Unter solchen Umständen gehe man an Sonntagen lieber ins Wirtshaus und rufe dadurch Gottes Zorn herab, während sich die Feinde der Kirche über solche Zustände lustig machten. Die Schuld liege weniger an den *„ministers"* als an den Lords und an dem Volke, die beide früher opferwillig für die Erhaltung ihrer *„Parish-Church"* eingetreten seien, sich jetzt aber nicht darum kümmerten. Das von den Kirchen Gesagte gelte im selben Maße von den *„Collegis"* und *„Universities"*. Auch sie hätten meist den Himmel zur Decke. Solche Zustände könnten unmöglich bestehen bleiben. Die Kirche müsse sich in erster Linie in Wort und Schrift bemühen, eine Änderung zum Besseren herbeizuführen. Das sprechen die Verse 199—214 mit Überzeugung und Freimuth aus. — Nicht minder beredt ist die Mahnung an die *„Nobilitie"*, vom Bürgerkriege sowohl als von der Bedrückung der Armen abzulassen. Wenn auch Hume, Huntly und Kirkaldy vor allen anderen für das Unglück des Landes verantwortlich gemacht werden, so wird doch auch die Partei des Königs nicht in Schutz genommen. Der Ehrgeiz verblende sie beide.

Die fortschreitende Erhöhung der Steuern und die Ausbeutung der *„tennants"* wird in drastischer Weise als eine Folge des wachsenden Einflusses der Weiber auf die Männer hingestellt (ll. 249—256). Während der Bauer früher reichlich zu essen und zu trinken hatte, müsse er jetzt mit *„peis breid"* und *watter caill"* zufrieden sein. Ihre ehemalige halb ritterliche Kleidung zu tragen, seien sie jetzt körperlich zu schwach. Auch hätten sie keine Gelegenheit mehr, sie wie früher hoch zu Ross, bei Spielen und auf Reisen zu zeigen. Diesem Elend sei nur abzuhelfen, wenn der Bürgerkrieg

aufhöre und Christi Gebot der Nächstenliebe wieder befolgt werde. Wie oben so schließt der Verfasser auch hier mit einer eindringlichen Mahnung zum Frieden.

Die Ermahnungen an die „*Burges, Craftis and Merchandmen*" kleidet der Verfasser in eine allegorische Erzählung. Pryde und Invy kamen einst mit Falset und Dissait in die Stadt und suchten Unterkunft. Lange Zeit wollte sie niemand aufnehmen, so dass sie im Freien übernachten mussten, bis Pryde zuerst an einem Weihnachtsabend von eines Rechtsanwalts Frau aufgenommen wurde. Als am anderen Morgen die Frau mit ihrem Gaste wie ein Pfau gekleidet, voll Stolz und Verachtung gegen die anderen, aus ihrem Hause trat, fand auch Invy bei den Nachbarn Aufnahme, so dass in der Folge beide überall gern gesehen waren. Falset und Dissait ihrerseits wurden von den Männern aufgenommen, denn als diese das Treiben ihrer Frauen sahen, ließen auch sie von ihrer bisherigen Einfachheit ab und wurden eitle Gecken und Trinker.

„*Quat wald ye moir? ye wait weill quhat I mene:*
Deludge thame now, and chais thame from you clene,"
ll. 345, 346.

schließt der Dichter bedeutsam diese Erzählung. Und wie er hier die Putzsucht und den Hochmuth der mittleren Classen geißelt, so mahnt er weiters die Handwerker, von ihrer rohen Trunksucht abzulassen. Schließlich entgehen auch die Bauern auf dem Lande, mit deren Niedergang er das lebhafteste Mitgefühl zeigt, nicht seinem ernsten Tadel. Auch ihnen hält er Verschwendung vor:

„*Thair is na Lord nor Laird in all this land,*
Bot ye man counterfait in claiths fra hand,
Fra top to ta, thocht ye suld beg and borrow"
ll. 361—363.

und gibt ihnen die eindringliche Warnung:

„*Leif of, and leirne your bairns to saw and teill.*"
l. 371.

Mit der nochmaligen Bitte um Frieden und Einigkeit schließt das Ganze.

Der von den edelsten Absichten beseelte Verfasser hat in diesem Gedichte schonungslos und mit Freimuth die Schäden der Gesellschaft aufgedeckt. Mit einem Gefühl der Wehmuth erinnert er an eine bessere Vergangenheit, zu deren Wohlstand, Einfachheit und guter Sitte man nur zurückkehren könne, wenn wieder wahre Nächstenliebe gepredigt und geübt werde. Er greift seine Schilderungen aus der unmittelbaren Gegenwart heraus, ohne sie mit dem Ballaste geschichtlicher und biblischer Gelehrsamkeit oder aufdringlicher Moral zu belasten, und trägt sie endlich in einem von den einseitigen Schmähungen und Flüchen der meisten unserer Gedichte freien, ruhigen Tone vor. Aus diesen Gründen ist das Gedicht eines der wertvollsten in unserer Sammlung, keineswegs *„one of the most tedious in the Collection“*, wie es Cranstoun beurtheilt.

Dass die Schilderungen der Wahrheit entsprechen, wird niemand, der die Geschichte jener Zeit kennt, anzweifeln. Man vergleiche z. B. die von Burton IV, 354 theilweise citierte, um ganz dieselbe Zeit von David Fergusson, Minister of Dunfermline, vor dem Regenten und den Lords gehaltene Predigt, was den Verfall der Kirchen und Bethäuser auf dem Lande anlangt, und man wird erstaunen, fast dieselben Worte zu finden. Auch was die übrigen Verhältnisse betrifft, so bildet das Gedicht nur ein Glied in der Reihe jener zahlreichen Klagen über die schlechten socialen Zustände der Zeit, die durch die inneren Kriege und Parteiungen immer schreiender zutage traten. Die Bedrückung der Bauern war es besonders, die in dem Verfasser des Compl. of Scotland und vor allem in Lyndesay ihren Anwalt gefunden hatte. (Vgl. die Person des *„Pauper“* in seiner *„Satire“*, dann ll. 1971—2028, 2569—2580, 4709—4738 desselben Werkes und *Mon.* ll. 5706—5723 etc.) Die Reformation sollte auch da helfend eingreifen, das hielt man für ihre sociale Aufgabe. Aber wie überall so giengen auch in Schottland die Güter der katholisbhen Kirche nicht auf die *„pure Commons“* über, wie einfältige Gemüther gehofft, sondern größtentheils auf den Adel und im Laufe der Zeit auf die neue Kirche. Mit dem Reichthum übernahmen die Erben auch die so sehr verschrienen und gehassten Laster der Erblasser. Ist auch die Enttäuschung durch diese Maß-

regel in Schottland nicht so mächtig zum Ausdruck gekommen wie in England in den Schriften eines Crowley, Brinklow, Starkey u. a., so liefern doch Lauders Klagen, Henry Charteris, Sir Richard Maitland, Al. Scott und ganz besonders unsere Gedichte *passim* Beweise genug für das Vorhandensein einer tiefgehenden Missstimmung und Unzufriedenheit.

Neben der bereits aufgezeigten Ähnlichkeit des Stoffes erinnert unser Gedicht noch an Lyndesay als Satire auf alle Stände, durch die Einführung des *„Commounweill“* und die allegorischen Figuren. Betreffs der Stelle auf die Putz- und Kleidersucht — ein beliebtes Thema aller Satiriker — verweise ich außer Lyndesays *„Ane Supplicatioun against Syde Taillis“*, ll. 71—73, und Sir Richard Maitlands *„Satire on the Toun Ladyes“*, auf die Cranstoun aufmerksam macht, aus der gleichzeitigen Satire noch auf Lauders *„Ane Gudlie Tractate“*, ll. 422—427. An den Compl. of Scotlande erinnert außer Titel und Einführung der Lady Scotland, welche an die drei Stände Ermahnungen ertheilt, speciell noch die allegorische Ausdeutung der Kleidung (Compl. of Scotl., p. 68 ff.), die bereits im frühen Mittelalter bei der Ausdeutung des geistlichen Gewandes auf die Tugenden des Priesters Eingang gefunden hatte. Bemerkenswert ist endlich der Schluss des Gedichtes. Ähnlich der Gepflogenheit der alten Griechen bei dramatischen Aufführungen wird nämlich der ernste Gegenstand mit einer lustigen Anekdote, einem Genrebildchen aus dem Leben eines Prälaten, geschlossen.

Unserer Periode gehören auch die Gedichte eines der unerschrockensten und sittenstrengsten Reformatoren an, nämlich die des John Davidson. (Vgl. über ihn Cranstoun, pp. XLV—LX, Dictionary of Nat. Biogr., Irving, *The Hist. of Scot. Poetry, pp. 399—404.)* Er war ein Bewunderer von Knox und ganz von dessen Geiste beseelt; in ihm sah er sein leuchtendes Vorbild, dem er nach Kräften nachzueifern strebte. Tief erschütterte ihn daher dessen Tod am 24. November 1572, und seine Verehrung für den großen Todten fand in zwei Gedichten Ausdruck. Beide sind in den ersten Monaten des Jahres 1573 gedruckt und zwar,

wie die vom 18. Februar datierte Vorrede zum ersten und ll. 127 ff. des zweiten vermuthen lassen, noch vor der Einnahme Edinburghs, wären also zeitlich vor Nr. 39 anzusetzen. Das erste ist betitelt: „Ane Breif Commendatioun of Uprichtnes (Nr. **40**) und aus Dankbarkeit Schir Johne Wischart of Pitarrow gewidmet. Was der Verfasser in der Vorrede als Zweck des Gedichtes angibt: Knox' unerschütterliches Rechtsgefühl als Beispiel der Nacheiferung hinzustellen, führt er im Gedichte aus. Es ist ein Lob der *„Uprichtnes"*, die, ein festerer Thurm als alle irdischen Zufluchtsstätten, uns immer schütze. Der beste Beweis dafür sei Knox, den besonders die Prediger in seiner Wahrheitsliebe, Kühnheit und strengen Pflichterfüllung nachahmen sollten. Die häufige Wiederholung derselben Gedanken, die ungemein zahlreichen biblischen Beispiele und nicht zum wenigsten der Refrain, der in einem satirischen Gedicht oder in einer Klage, wie etwa in Nr. 11 und Nr. 14, recht wirksam ist, nicht aber in einem 47 Strophen langen, moralisierenden, machen Davidsons ersten poetischen Versuch zu einer recht unbedeutenden Leistung. Etwas besser ist sein zweiter: „Ane Schort Discours of the Estaitis, quha hes caus to deploir the deith of this Excellent servand of God" (Nr. **41**), das in gleich unkritisch bewunderndem Tone die Verdienste des Reformators um die Kirche im allgemeinen, die Gemeinde Edinburgh, deren Vorsteher er gewesen war, und um St. Andrews, wo er zuerst gepredigt hatte, im besonderen rühmt.

Zeigen diese beiden dichterischen Versuche mehr anerkennenswerte Verehrung und Liebe zu seinem Meister als poetisches Talent, so tritt letzteres entschieden hervor in „Ane Dialog betwix a Clerk and ane Courteour" (Nr. **42**). Davidson wendet sich darin gegen das von Morton und dem Privy Council erlassene Gesetz, welches einem einzigen Seelsorger mehrere Gemeinden zur Aufsicht und Seelsorge zuwies.

Auf dem Wege nach Dundie — so ist die Einkleidung — trifft der Dichter bei der Fähre von Kinghorn einen Clerk und einen Courteour, welche beide nach St. Andrews reisen. Er schließt sich ihnen an und nach verschie-

denen Gesprächen kommen die beiden auf die jüngste That des Regenten zu sprechen. Der Clerk missbilligt sie heftig, denn erstens würden durch die Zuweisung von mehreren Gemeinden dem Prediger Pflichten auferlegt, die er unmöglich erfüllen könne, zweitens müsste das Seelenheil der Gläubigen darunter leiden, und drittens würden die ohnehin schwach dotierten Pfarrstellen in Zukunft noch weniger Besetzung finden als jetzt. Zudem sei ein Mangel an Nachwuchs von Predigern zu erwarten. Der Courteour vertheidigt Morton und stellt den Act als einen Ausfluss seiner Menschenliebe hin, da bei der geringen Anzahl von Seelsorgern und dem Umstande, dass weite Gebiete gar keinen hätten, aber doch auch ihren Zehnten zahlen müssten, durch dieses Gesetz eine gerechtere Vertheilung der Prediger angestrebt werde. Das einfachste Mittel zur Abstellung dieser wirklich vorhandenen Übelstände wäre, entgegnet hierauf der Clerk, wenn die Regierung, anstatt die Abgaben für sich zu verwenden, mehr Prediger anstellen würde; geeignete Männer gäbe es genug. Denn dass bisher viele Stellen unbesetzt geblieben seien, komme von der geringen Bezahlung derselben, die kaum das nothwendigste Auskommen gestatte, und von der schlechten Verwendung der für die Colleges bestimmten Gelder, nicht aber von dem Mangel an Bewerbern. Es sei keinesfalls zu befürchten, dass die Kirche bei selbständiger Verfügung über alle Einkünfte wieder so reich werde wie die katholische und in die alten, abgestellten Laster verfalle. Eine gewisse Controle von Seite der Regierung, d. h. der Staatsgewalt, solle immerhin gestattet sein. Als der Clerk — der natürlich Davidsons Ansichten vertritt — merkt, dass sein Gegner die Beweiskraft seiner Gründe anerkennen muss, geht er daran, noch einmal Punkt für Punkt genau zu begründen und darzulegen. In ganz geschickter Weise, oft mit leiser Ironie, widerlegt er die Einwände seines Gegners, indem er seine Rede durch naheliegende, aus dem Alltagsleben gegriffene Beispiele erläutert. Bei jeder Widerlegung logisch von dem bisher Gewonnenen ausgehend, spricht er ruhig und sachlich. Nur gegen die Abhängkeit der Kirche von der Laune eines Fürsten wendet er sich mit entschiedener Schärfe. Wenn er selbst angegriffen und sein Wissen

bezweifelt wird, verlässt ihn seine Ruhe nicht, wohl aber, wenn der Ehre anderer zu nahe getreten wird.

Die ganze Erörterung ist trotz einer gewissen Lebendigkeit des Dialoges doch zu breit. Wiederholungen kommen häufig vor, und die Wiederaufnahme des Angriffes gegen Mortons Verfügung trotz der vorherigen Erklärung, „das Segel streichen zu wollen", von l. 905 an wirkt geradezu ermüdend. Die beiden Disputierenden dagegen sind vom Dichter sehr gut gezeichnet. Wie der Clerk in der Einleitung geschildert wird: „*cunning of greit clergie, of visage grave and maneris sage*" (ll. 18, 19), so erscheint er im ganzen Dialoge. Nur mit Widerstreben beginnt er über das Thema zu sprechen, besonders einem Manne gegenüber, der sich durch seine höhnische, verletzende Art der Rede als ein ungebildeter Hitzkopf und trotz seiner lateinischen Brocken als keineswegs geistreich erweist. Dieser Gegensatz der beiden ist schon äußerlich angedeutet durch die Zusätze, mit welchen die Rede beider charakterisiert wird: „*in wordis plane — modestlie — with courtes behavour*" einerseits, und „*with speid — with wordis sour — maist sharply — sumthing hetter*" anderseits. Wenn auch die ruhig sachliche Erörterung und glückliche Argumentation noch nicht den „*thunderer*" der Folgezeit verräth, so lässt uns die strenge Auffassung der Pflichten eines Geistlichen, das muthige Eintreten für die Unabhängigkeit der Kirche von der weltlichen Macht schon auf den unerschrockenen Reformator schließen, der, wie hier gegen die Concentration der Seelsorgen, so später dagegen auftrat, dass die Geistlichen im Parlamente Sitz und Stimme hätten, der nicht nur einem Morton gegenüber seine Überzeugung, welche er dann schwer büßen sollte, frei zum Ausdrucke bringt, sondern auch seinem Könige in der „*Generall Assembly*" zu sagen wagt: „*Sir, yee sit not here as Imperator, bat as a Christian: ades ut intersis, non ut præsis!*" Davidson hat Knox nicht nur anderen als Muster vorgehalten, er ist ihm selbst sein ganzes Leben hindurch gefolgt. Das Gedicht ist aber nicht allein ein ehrendes Zeugnis für die freimüthige Gesinnung seines Verfassers, sondern auch ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Reformation in ihrem Kampfe gegen die weltliche Macht. Man vergleiche über die Stellung und Versorgung der „*ministers*" das

V. Chapter von „The first Book of Discipline“ (1561), die beständigen Klagen derselben über ihre schlechte Lage in Protesten und Proclamationen, theilweise bei Burton, IV, 32 ff. citiert, und von unseren Gedichten die *„Exhortatiouns to the Lords“* passim.

Das bei der Vorliebe der Zeit für Invectiven unausbleibliche Gegenbild zu Davidsons Verherrlichung Knox' gibt uns Nr. 29, „A Lewd Ballet“, noch zu seinen Lebzeiten, und Nr. 44, „Ane Admonition to the Antichristian Ministers“, erst nach seinem Tode, vielleicht um 1581, entstanden. Beide wenden sich nicht nur gegen Knox, *„that vicked, venemous beist“*, dem sie Herrschsucht, Heuchelei und Unzucht vorwerfen, und den sie für das Unglück Schottlands verantwortlich machen, sondern begreiflicherweise auch gegen alle, die sein „Satanswerk“ mit haben fördern helfen. Während Sempill die höchsten geistlichen Würdenträger, Hamilton (Nr. 28) und Patrick Adamson (Nr. 45) in lügenhafter und schamlosester Weise zeichnete, liefern uns die genannten beiden Gedichte eine *„chronique scandaleuse“* der ersten Reformatoren, deren Leben ja thatsächlich gleichen Anlass zu Angriffen bot, wie das der *„idolatrous preistis“*. Leider fehlt allen diesen Angriffen die wahre Satire, sprachliche Gewalt, wie sie etwa Rabelais und Fischart zu Gebote stand; sie haben darum nur Wert für die Kirchengeschichte. — Nr. 44 wird Nicol Burne zugeschrieben (vgl. über ihn Cranstoun, pp. LIV—LIX, und *Dict. of Nat. Biogr.)*. Er trat vom Calvinismus zur katholischen Kirche zurück und veröffentlichte 1581 *„The Disputation concerning Headdis of Religion“*. Sein sonst bethätigter Hass gegen Knox, der mit seiner *„Disputation“* übereinstimmende Ton unseres Gedichtes, die Zeit der Veröffentlichung und der Umstand, dass es einigen Exemplaren jener beigefügt ist, lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass er der Verfasser ist. Das Gedicht ist nicht ganz ohne Geschick geschrieben. Der Verfasser lässt die *„ministers“* in buntem Zuge nach Genf, dem neuen Babylon, von wo das Satanswerk ausgegangen sei, ziehen und weist einem jeden mit besonderer Anspielung auf seinen früheren Beruf, körperliche Eigenschaften oder sein selten unbescholtenes Privatleben einen Posten im Zuge als Führer, Fahnenträger,

Secretär etc. an, indem er jede Strophe dieses Theiles mit dem Refrain schließt:

„Kilt up your Conneis, to Geneve haist with speid."

Nach der Einnahme von Edinburgh Castle trat für das heimgesuchte Land eine verhältnismäßig ruhigere Periode ein. Morton stand nach dem Tode Maitlands und Kirkaldys ohne Rivalen und Feind. Aber auch sein Ende sollte noch ein Beispiel für Fortunas Launenhaftigkeit liefern. Ende December 1580 wurde er von den während seiner achtjährigen Regentschaft wieder recht zahlreich gewordenen Feinden der Mitschuld an Darnleys Tode angeklagt, nach fünfmonatlicher Gefangenschaft in Edinburgh und Dumbarton des ihm zur Last gelegten Verbrechens für schuldig befunden und am 2. Juni 1581 hingerichtet.

Sempill der seiner Bewunderung des Regenten schon in dem Envoy zu Nr. 39 Ausdruck verliehen hatte, wandte sich während der Gefangenschaft desselben mit „Ane Complaint upon Fortune" (Nr. 43) direct an den jungen König, um diesen durch namentliche Aufzählung aller Verdienste Mortons um ihn und das Land zur Befreiung des Angeklagten zu bewegen und vor Übereilung zu warnen. Als Einleitung benützt er den Hinweis auf die Unbeständigkeit des Glückes, die er in herkömmlicher Weise durch Beispiele illustriert. Biblische fehlen diesmal, offenbar weil da göttliche Vorsehung an Stelle des blinden Zufalls tritt. Die dem Alterthume entnommenen verrathen wenig Geschichtskenntnis oder Flüchtigkeit des Dichters. Wenn er Alexander vergiften lässt, so folgt er der auf Quintus Curtius X, 4 zurückgehenden, im Mittelalter allgemein verbreiteten Version. (Vgl. auch 40, 38.) Cranstoun verweist auf die Ähnlichkeit, welches dies Gedicht — doch kommt nur der erste Theil in Betracht — mit Montgomeries *„Ane Invectione against Fortune" (Misc. Poems III)* hat, und Brotanek verfolgt dieselbe in seiner Schrift über Montgomerie in einer Anmerkung pp. 156, 157.[1]) Hinzufügen könnte man etwa noch das beiden gemeinsame Bild des Mondes (Montg.

[1]) „Untersuchungen über das Leben und die Dichtungen Alexander Montgomeries" von Rud. Brotanek, Band III der Wiener Beiträge zur engl. Philologie, Wien 1896.

l. 10 — Sempill l. 24) sowie das Wüthen gegen Fortuna als eine „Hexe“ (Montg. l. 25 — Sempill l. 24). Allerdings sind die meisten der Bilder und Gedanken über dieses Thema altes Erbgut, so der Hinweis auf Caesar als ein Beispiel für die Unbeständigkeit des Glückes (in unseren Gedichten 1, 266, Lyndesays *„Monarche“* ll. 4211—4217), derjenige auf Boccaccio (1, 289, 3, 193, Lyndes. *Prolog to the Tragedie of the Cardinall“* l. 5), und besonders das Bild vom Glücksrade, das man durch das ganze Mittelalter bis Boethius, book II, pr. 2, zurückverfolgen kann. Eingehend geschildert wird es u. a. in *Hampoles „Prick of Conscience“* ll. 1273—1286 und in *James I. „Kingis Quhair“* Str. 158—165.

Unter demselben Gesichtspunkte der Vergänglichkeit alles Irdischen hat Churchyard, der schon in *„The Siege of Edinburgh Castle“* mit Sempill im Stoffe zusammengetroffen war, „Murtons Tragedie“ geschrieben, zuerst gedruckt in *„Churchyards Challenge“*, Lond. 1593, neugedruckt bei Chalmers und Cranstoun. Es ist ein 742 Verse langer, Morton in den Mund gelegter Monolog voll Bilder und Reflexionen. Interessant ist die lobende Erwähnung einer von Churchyard früher verfassten, im *„Mirror for Magistrates“* enthaltenen *„Tragedie“* über *„Jane Shore“* (l. 619), einer Dichtung, in welcher er in dem Stoffe mit *Heywoods „Eduard IV., II. Part“* und *Rowes* Tragödie *„Jane Shore“* zusammentrifft und diese möglicherweise beeinflusst hat.

1584 griff Sempill, wie es scheint das letztemal, einen Stoff aus der Tagesgeschichte auf und behandelte ihn in seinem längsten und bekanntesten Gedichte: „The Legend of the Bishop of St. Androis Lyfe, callit Mr. Patrick Adamson“ (Nr. 45). Über diesen vgl. die eingehende Biographie Cranstouns II, 229 ff. Adamson spielte in der Kirchengeschichte jener Zeit eine bedeutende Rolle durch seine fortgesetzten Bemühungen um Beibehaltung, bezw. Einführung der bischöflichen Würde in der schottischen Presbyterialkirche. Dies war aber eine höchst unpopuläre, weil dem Geiste der Volkskirche widersprechende Einrichtung, deren beabsichtigte Durchführung auf den heftigsten Widerstand stieß. Dabei hatte er trotz aller Begabung und seiner unbestrittenen Gelehrsamkeit doch so viele zweideutige, ja unlautere Charaktereigenschaften verrathen, dass

er den Angriffen seiner Feinde nicht entgehen konnte. Sempill hatte an ihm wie an keinem seiner zahlreichen, in seinen Pamphleten angegriffenen Gegner, soviel wir wissen, etwas zu rächen, aber als öffentlicher Anwalt und Vertreter der aufgeregten, irregeführten oder wahren Volksstimmung, für welchen er sich hielt, sucht er sich den Erzbischof als Gegenstand seiner Invective aus, und zwar nicht, wie man nach *Irvings* Probe in seiner *Hist. of Scot. Poetry, p. 439, 440* anzunehmen geneigt sein könnte, um ihn im gewohnten Stile seiner Schmähsalven abzuthun — dies Fortissimo schlägt er bloß in der bei Irving abgedruckten Einleitung an — sondern um den Bischof zu einem wahren Eulenspiegel („*Holyglass*" nennt er ihn wie Calderwood I. 51 ausdrücklich) zu machen und dessen Streiche, die ganz ohne Humor, aber voll von Bosheit und Gemeinheit sind, einen nach dem andern mit Behagen zu schildern. Er klammert sich an jedes Gerücht, an jedes Geschwätz über den Prälaten, wenn es nur seinem Zwecke, ihn als der Lust, Trunksucht, Habgier und dem Betruge gleich ergeben hinzustellen, irgendwie entgegenkommt. Anfangs folgt er im Tone seiner Schilderung seinem alten Hange zu biblischen Wendungen und Beispielen und gibt sich mit gut gespielter Entrüstung und strenger Moral wie immer als treuer Mahner vor solch verfluchtem Beispiel. Bald aber beschreibt er den Heuchler, der das von Lennox zur Auszahlung an die Truppen erhaltene Geld vertrinkt, seine Stellung ausnützt, um Schulden zu machen, jedermann anführt und auf gemeine Weise betrügt, seinen unsauberen Verkehr mit Hexen, sein schamloses Benehmen in London, seine Trunkenheit, kurz alles, ob verbürgt oder unverbürgt, was man damals von dem gewinnsüchtigen und keineswegs sittenstrengen Adamson erzählte, mit so viel Ausführlichkeit und offenem Behagen am Stoffe (vgl. ll. 360—411, 696—729, 1074—1095), mit mancher trefflich satirischen Wendung und anschaulicher Lebendigkeit, dass wir ihn hier in seinem eigentlichen Elemente zu erkennen glauben. So schließt also Sempill seine dichterische Thätigkeit ähnlich wie er sie begonnen: mit der Schilderung derber, ja gemeiner, unflätiger Scenen. Denn solche bilden auch den Inhalt seiner drei ersten Jugendgedichte (s. S. 1), die demnach außerhalb unseres geschicht-

lichen Zusammenhanges stehen. Auf die Ähnlichkeit unseres Gedichtes mit Dunbars und Montgomeries Flytings hat bereits Brotanek a. a. O. p. 104 aufmerksam gemacht.

Ich habe bei der Inhaltsangabe der Gedichte schon die Verfasser, soweit uns deren Namen überliefert sind, erwähnt. Die weitaus zahlreichsten Gedichte unserer Sammlung gehören Robert Sempill an. Desgleichen habe ich im Laufe der Besprechung versucht, bei den sicher von ihm herrührenden Gedichten die ihm eigene Behandlung des Stoffes, seine Lieblingsgedanken und seine politische Gesinnung schärfer hervorzuheben als Cranstoun es thut, um damit eine gewisse Handhabe für die Zuweisung anonymer Gedichte an Sempill zu gewinnen. Mit seinem Namen überliefert sind: Nr. 8 *(Anagramm),* 12, 21 *(„Rakles Robert"* l. 105, zugleich das einzige Beispiel, in dem er innerhalb eines Gedichtes seinen Vornamen nennt), 28, 30, 38, 39, 43, 45 *(„as Semple sayis"* l. 551, nebst dem Colophon *Quod R. S.")* und seine Jugendgedichte 46, 47, 48. Seinen vollen Vornamen enthält das Anagramm in Nr. 8: *„Robart Sempill"*, das Colophon in Nr. 12: *„Quod Robert Sempill;* Nr. 48 ist unterzeichnet mit *R. Semple.* Aus diesen Angaben ist bereits die verschiedene Schreibung seines Namens ersichtlich, eine Erscheinung, die in damaliger Zeit oft in unglaublicher Weise zutage tritt. Am häufigsten lesen wir Sempill (Mr. 12, 28, 30, 39, 43, 46), andere Schreibungen sind Semple (Nr. 45, l. 128, 47, 48), Simpell (Nr. 38) und Sempil (Nr. 8).

Charakteristisch für Sempill ist das Wortspiel mit seinem Namen. Er verwendet ihn nämlich als Adjectivum, gewöhnlich am Schlusse eines Gedichtes, so 12, 146 *„sempill veirs"*, 20, 17 *„sempill lyfe"*, 21, 107 *„sempill solace"*, 39, 375 *„sempill wersis"*, 43, 215 *„sempill counsall"*. Sollte er bei seiner guten Kenntnis Lyndesays, von dem er so viel lieh, ihm auch diese Spielerei entlehnt haben? Vgl. dessen *„Complaint"*, l. 506 *„sempill Hermitage"*, und *„Dreme"*, l. 52 *„sempill matter"*. Eine auffallende Lieblingswendung Sempills in seinen *„Admonitiouns"* ist der Hinweis auf das Beispiel Agags aus dem alten Testamente (12, 134; 30, 187; 39, 205, 306). Ausgesprochene Vorliebe zeigt er ferner für *„Envoys"* oder ein Schlussgebet, in dem entweder für den jungen schottischen König oder die Königin von England

in geradezu typischen Formeln Gottes Beistand erfleht wird. Sein scharfer, leidenschaftlicher Hetzton, seine politischen und religiösen Ansichten, stilistische Eigenthümlichkeiten, hie und da Schlüsse auf die Abfassungszeit lassen mit größter Wahrscheinlichkeit als von ihm verfasst erscheinen: Nr. 3, 5, 6, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 31, also mit den obigen zwölf im ganzen 27 Gedichte unserer Sammlung. Was von ihr als Einheit gesagt wurde, gilt daher zum größten Theile von Sempill. Nur 14 Gedichte, Nr. 1, 9, 25, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 44 rühren sicher nicht von ihm her, da ihre Verfasser bekannt sind oder ihr Inhalt und dessen Behandlung, sowie ihre Sprache entschieden gegen Sempill sprechen.

II. Capitel.

Ton und Stil.

Es ist bereits eingangs hervorgehoben worden, dass der Wert unserer Gedichte als poetischer Erzeugnisse jenem weit nachsteht, den sie als geschichtliche Schilderungen besitzen, und ihr Inhalt hat gezeigt, dass sie als solche mit der gleichzeitigen Prosa eines Buchanan und Knox verwandt sind. Denn sie athmen, soweit sie von protestantischer Seite herrühren, und sofern man bei ihrer Mannigfaltigkeit von ihnen als einer Einheit sprechen kann, durchaus den Geist dieser Männer und könnten recht passend ihren Schriften zur Illustrierung des Textes beigegeben werden. Schon ihrer Sprache und Parteirichtung nach sind sie ein treues Abbild des Zeitgeistes, der ungleich mehr der alten Kirche und ihren Anhängern feindliche als sie verherrlichende Pamphlete entstehen und Verbreitung finden ließ. Unsere Sammlung enthält nur vier Gedichte (Nr. 9, 25, 29, 44), welche entschieden Partei für die alte Religion, bezw. Mary Stewart, nehmen, und mir scheint es unzweifelhaft, dass der Eifer und die Begeisterung für die neue Lehre uns manche der letzteren Art vernichtet hat, während sie andererseits erklären, dass uns überhaupt noch so zahlreiche Flugblätter erhalten worden sind.

Im Kampfe der Parteien zu unmittelbarer Wirkung geschrieben, Angriffe und Vertheidigungen, Ermahnungen und Klagen, seltener Satiren allgemeinen Charakters, begleiten unsere Gedichte die öffentlichen Ereignisse und beeinflussen, selbst ein Ausfluss der öffentlichen Meinung, diese wiederum. Rasch hingeworfen, ist ihnen der nach der Parteianschauung gefärbte Inhalt und seine rasche Verbreitung Hauptsache, nicht aber die Form der Darstellung. Die Poesie ist in ihnen nicht Selbstzweck. Dieser Charakter, den ja mehr oder weniger alle historischen Lieder und

politischen Streitgedichte tragen und bei der Art ihres Entstehens und ihres Zweckes auch tragen müssen, macht es erklärlich, dass wir fast nie poetisch Ergreifendes, zarte Empfindungen in dichterischem Ausdrucke, eine tiefere Auffassung oder formvollendete Gestalten, kaum einen originellen Gedanken finden. Die leidenschaftliche Erbitterung in politischen Dingen erstickt jedes andere Gefühl. Nur wenige Ausnahmen heben sich von diesem Grundton der ganzen Sammlung ab; in ihnen bricht warmes Gefühl hervor, wenn die Wunden des Krieges, die traurige Lage des Landes und besonders das Elend der Bauern geschildert werden. Auch Patriotismus macht sich wohlthuend geltend: so wenn man die Heldenthaten einer glorreichen Vergangenheit zur Nacheiferung aufzeigt, oder wenn dem Elende der Gegenwart der blühende Wohlstand vergangener Tage entgegengehalten wird. In altem Stolze weist man auf die lange Reihe schottischer Könige, und bei all den Verbrüderungshymnen mit den Engländern glimmt der Hass gegen die *„auld ennemeis“* noch ungelöscht fort.

Satire, wie wir sie etwa bei Dunbar finden, kommt gar nicht vor. Der Dichter klebt überall zu sehr am Thatsächlichen und weiß sich nicht über seinen Stoff zu erheben. Das Überquellen seiner Erbitterung, sei es nun einer erkünstelten, sei es einer natürlichen, lässt ihn keine Pfeile beißenden Spottes oder scharfen Sarkasmus gegen seine Gegner entsenden. Führt doch meist ungezügelte Schmähsucht den Griffel, die ihre Waffen nicht mit sprachschöpferischer Gewalt selbst zimmert und vernichtend auf den Feind niedersausen lässt, sondern sie aus der Rüstkammer gemeinster Schimpfwörter und Flüche holt.

Durch die meisten Gedichte geht ein puritanisch strenger Ton; oft weht aus ihnen ein fanatisch zelotischer Geist der Unduldsamkeit und des unversöhnlichen Hasses. Das Unglück des Landes gilt als Strafe für die Sünden des Volkes. Wem die Macht gegeben ist, der soll des Glaubens Feinde schonungslos niederwerfen, er darf plündern und morden um des Glaubens willen, ja soll es thun bei dem Zorne Gottes. Selbst das feste, innige Gottvertrauen, das aus manchen der Gedichte spricht, kleidet sich in ein kriegerisches Gewand.

Auch der demokratische Geist kommt in vielen zum Vorschein, hauptsächlich in den zahlreichen Ermahnungen an Lords und Regenten. Sie sind durchwegs in einer kühnen Sprache gehalten. Man nimmt das Recht in Anspruch, auch als Mann des Volkes neben den Regierenden, ja über denselben zu stehen; man ist sich seiner Macht als Genosse des Ganzen bewusst und macht sie geltend. Das Volk geht vor dem Herrscher, die Kirche vor dem Staate. Dieser Ton verräth ebenso deutlich den Einfluss des Knox und des Buchanan, wie wir ihn schon im Inhalte zu beobachten Gelegenheit hatten.

Daneben begegnen wir in einzelnen Gedichten einer von der literarischen Tradition übernommenen und durch die Zeitereignisse verstärkten Stimmung, die in jeder Erscheinung nur die Vergänglichkeit alles Irdischen sieht und zur Einkehr in sich selbst auffordert. Dieser der allegorisch-moralisierenden Dichtung jener Zeit durchwegs eigene, pessimistische Zug ist durch Boccaccios „*De casibus virorum illustrium*“ epochemachend in die Literatur eingeführt worden und hat sich unter seinem Einflusse in der englischen Literatur durch Chaucers „*Monkes Tale*“, Lydgates „*Fall of Princes*“ und am meisten durch den „Mirror for Magistrates“ verbreitet. Dass Boccaccios Werk immer noch als Anregung galt, beweisen die zahlreichen Anspielungen darauf. Reiche Nahrung erhielt diese Stimmung durch die Wirren und die unsicheren politischen Verhältnisse des XVI. Jahrhunderts. Die Geschichte des englischen Königshauses, namentlich aber das an Unglück so reiche schottische, bot mehr als jedes andere Land Beispiele für die Unbeständigkeit des Glückes, und mit Recht bemerkt Nicols.[1]) „*The history of the Stewards reads like a series of chapters from ‚de casibus virorum illustrium . . .‘*“ Lyndesay hatte im *Papyngo* ll. 402—597 den Wankelmuth Fortunas an dem vielbeneideten Hofe und auf dem Königsthrone eindringlich geschildert und an Beispielen aus der vaterländischen Geschichte nachgewiesen. Als daher die folgenden Jahrzehnte den Tod des Darnley, Murray, Lennox und

---

[1]) *A Sketch of Scottish Poetry etc.* in Halls Ausg. von Lyndesays Monarche, E. E. T., S. 47, p. XLII.

Morton, sowie das plötzliche Ende der Macht Marys und Bothwells brachten, war es nur natürlich, dass diese Ereignisse, wie es unsere Gedichte thun, unter dem Gesichtspunkte irdischer Vergänglichkeit betrachtet und im Tone des „Mirror" und des Boccaccio dichterisch behandelt wurden.

Im engsten Zusammenhange mit dem Tone der Gedichte steht ihr Stil. Selten ist er ruhig schildernd oder behaglich erzählend, wie etwa in Nr. 40, 42, 45, meist vielmehr leidenschaftlich erregt, besonders dort, wo sich die Gedichte als directe Anrede an Personen richten. Dazu gehören die gehäuften Ausrufe, zumeist am Anfange der Gedichte: 1, 440 ff.; 4, 85; 8, 1 ff.; 11, 31 ff., 61 ff.; 18, 1 ff.; 18, 73 ff.; 21, 1 ff.; 23, 1 ff. etc., Anaphoren: 11, 41 ff.; 14, 36 ff.; 17, 50 ff., 105 ff.; 18, 81 ff.; 30, 64 ff.; 33, 199 etc., Antithesen: 17, 57 ff., 129 ff., vorzüglich aber die Hyperbel in Form von Schimpfwörtern.

Bilder und Vergleiche sind nicht gerade selten, aber recht wenig originell und schön. Ein ungemein oft vorkommendes, auf Horaz, Od. I, 14 zurückgehendes Bild ist das vom Staatsschiffe: 1, 114, 124 ff.; 17, 9, 121; 27, 18 ff.; 28, 3 ff.; 30, 56 etc. — Zu den Vergleichen gehören die zahlreichen, dem alten Testament und der Geschichte des Alterthums entnommenen: Mary ist „*the cruell Iezabell*" 3, 99, „*the dowbill Dalila*" 3, 12, „*fell Clitemnestra*" 3, 143 etc.; die katholischen Geistlichen sind „*Baalis Preistis*" 3, 100; Darnley wird mit *Ascanius, Deiphobus, Theseus, Cæsar* u. a. verglichen, Murray gilt als „*sweit Josua*" 19, 52, „*the secund Moses*" 19, 53, Maitland wird ebenso wie Fleming mit den Beinamen *Sinon, Ganelon* und *Judas* belegt. Auch Sempills früher schon erwähnte Auffassung Schottlands als eines neuen *Kanaan* ist hieher zu zählen. Diese Ausdrucksweise findet ihre Erklärung theils in der hohen Verehrung, deren sich das alte Testament bei den Calvinisten erfreute, theils in der seit der Früh-Renaissance den Dichtern geläufigen Eigenthümlichkeit, den Beweis für eine aufgestellte Behauptung dadurch zu erbringen, dass man möglichst viele Beispiele aus der Geschichte für die Wahrheit einer Sentenz anführt. Selbstverständlich prunkt man dabei gern mit classischer Gelehrsamkeit; die vaterländische Geschichte wird in den seltensten Fällen herangezogen.

Für die Ausspinnung von Gleichnissen fehlt die nöthige Ruhe und Vertiefung in den Stoff. Wo solche doch vorkommen, wie etwa 17, 65; 30, 163; 37, 17; 38, 35, sind sie keineswegs gelungen.

Wenig Raum nimmt auch die Allegorie ein. Außer in Nr. 1 und Nr. 33 begegnet sie noch in der Einleitung zu Nr. 10, woselbst das Einschlafen als ein Angriff des „*Schir Morpheus*“ mit seinen Soldaten dargestellt wird, die den Dichter gefangen zu „*Maister Slumber*“ führen. Dann kommt „*Dame Dreming*“ mit ihren Nymphen und der Traum beginnt, indem „*Honour*“ und „*Gude Fame*“ mit ihrem todten Sohne — Murray — erscheinen.

Häufiger ist die Personification. Wir haben sie nach altem Vorbild in „*The Complaint of Scotland*“ (Nr. 11) und „*The Lamentatioun of Lady Scotland*“ (Nr. 33) vor uns, ebenso auch in dem Pseudonym „*Tom Truth*“, unter welchem sich der Verfasser von Nr. 9 einführt, endlich in der seit dem XIV. Jahrhundert von den Satirikern oft eingeführten Gestalt des „*John Upaland*“, der die Beschwerden des Landvolkes vertritt. Als Repräsentant des untersten Volkes erscheint „*Maddie*“, zugleich auch als Verfasser von Nr. 8, 19, 20, 22; im letzten nennt er sich „*Maddie Priores of the Caill mercat*“.

Diesen volksthümlichen Charakteren entspricht der häufige Gebrauch von volksthümlichen Wendungen in der Sprache, Anspielungen auf Spiele und Belustigungen des Volkes und die zahlreichen Sprichwörter. Die letztgenannte Eigenthümlichkeit theilen unsere Gedichte übrigens mit dem Gros der gleichzeitigen Literatur in Schottland. Auffallend oft kommt z. B. das Sprichwort vor: „*As ye haif browne, now drink ye that*“, oder „*Counsall is no command*“, „*Had I writtin that I wait*“ etc., letzteres ironisch als „*Scotis wisdom*“ bezeichnet.

Mit Ausnahme der zuletzt erwähnten Punkte verrathen die Gedichte meist den gelehrten Verfasser. Das gilt auch von den Eingängen und Einkleidungen. Von ersteren erinnert nur der zu Nr. 14 und etwa noch der von Nr. 19 an das Volkslied, diejenigen der übrigen Gedichte sind ganz im Sinne der gelehrten Dichtung der Zeit, so von Nr. 19, 24, 25, 28, etwas breiter gehalten in Nr. 13, 17, 43. Ein-

kleidungen fehlen den meisten, denn die Form der directen Anrede oder der Klage ist bei ihrem Charakter das Gewöhnliche. Er ist dann mehr lyrisch, das Wort im weitesten Sinne gefasst, oder beschreibend. Dramatisch lebendig gestaltet er sich in sieben Gedichten, in denen drei von der Tradition übernommene Arten der Einkleidung zur Anwendung gelangt sind und zwar:

1. Die Vision, seit Alanus de Insula und Raoul de Houdenc, sowie dem Rosenroman und seinen Nachahmungen in der ganzen europäischen Literatur verbreitet und in England besonders seit Langlands großer Satire und seit Chaucer für satirische Dichtungen mit Vorliebe verwendet. Die in der gleichzeitigen Literatur sehr beliebte, bekanntlich auf Ciceros „*Somnium Scipionis*“ zurückgehende Art derselben, das Einschlafen über einem Buche, bezw. während des Nachdenkens über das Gelesene, tritt uns in Nr. 1 entgegen. Die Traumerscheinung *(Mary)* hält, an den Träumer gewendet, einen Monolog. Nr. 10 zeigt die gleichfalls häufige Form: Der Dichter kann des Abends nicht einschlafen, wälzt sich ruhelos auf seinem Lager, findet endlich Schlummer, träumt und wird gewaltsam — hier durch Pochen an der Thür — aufgeweckt. Zwischen dem Träumenden und der Traumerscheinung entwickelt sich ein Dialog.

2. Ein Spaziergang, verbunden mit einer Begegnung. Diese Form ist angewendet in Nr. 3. Der Dichter trifft auf seinem Morgenspaziergange einen klagenden Jüngling, der ihm auf sein Befragen den Grund seines Schmerzes — Darnleys Ermordung — erzählt, dann seine Klage selbst unter dem in der Dichtung beliebten „*hawthorn*“ niederschreibt und dem Dichter übergibt. In Nr. 28 begegnet dem Verfasser der Geist des Bischofs Hamilton und erzählt ihm sein Leben und Ende. Wie in Lyndesays „*Tragedie of the Cardinall*“ spricht nur die Erscheinung allein.

3. Das Belauschen eines Gespräches in Nr. 7 und 42, in ersterem Gedichte so, dass der Lauscher ungesehen bleibt, in letzterem ist er stummer Reisegenosse der beiden Disputierenden. Auch Nr. 14, 19, 20 sind als Klagen bezeichnet, die der Dichter von jemand gehört haben will. Für diese dritte Art der Einkleidung bietet Dunbar ein sehr hübsches Beispiel in „*The tua mariit Wemen and the Wedo*“ (Schipper,

Nr. 6). Bei allen drei Formen der Einkleidung heißt es am Schlusse der Gedichte gewöhnlich, dass der Verfasser das Gesehene oder Gehörte niedergeschrieben habe.

Zusammenfassend dürfen wir also von unseren Gedichten sagen, dass sie unter dem Einflusse eines Knox und Buchanan stehen, soweit ihr Ton und ihre Auffassung der Zeitereignisse, und unter demjenigen Lyndesays, seltener Dunbars, insofern ihre geringe poetische Behandlung des Stoffes in Betracht kommt. Sie enthalten nichts von der natürlichen Frische und Unmittelbarkeit, welche uns aus den Grenzerballaden entgegenweht. Es sind auch keine eigentlich volksthümlichen, politischen Lieder, sondern „Zeitungen", Flugschriften in Versen und zuweilen in leicht dichterischer Umhüllung, zumeist gelehrt in Ton und Einkleidung — aber in allem ein treuer Ausdruck des Zeitgeistes. Sie lassen auf die tiefgehende Erregung schließen, die sich damals aller Gemüther bemächtigt hatte, und erklären zugleich die hastige Gier, mit der man in der Stadt wie auf dem Lande nach diesen die Zeitungen unserer Tage vertretenden „Black Letter Broadsides" griff. Ihre Verbreitung und Beliebtheit und ihre Wirkung, die sie hervorbrachten, lassen sie uns als wertvolle Zeugnisse für die damalige Volksstimmung erscheinen, deren Bedeutung auch dort nicht vermindert wird, wo das Bild durch wilde Parteileidenschaft verzerrt ist.

III. Capitel.

Sprache.[1])

Unsere Gedichte zeigen bis auf drei (Nr. 1, 9, 34, letzteres übrigens stark mit schottischen Formen durchsetzt), die in englischer Sprache verfasst sind, sämmtlich den schottischen Dialect der zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts und gehören somit auch in sprachlicher Hinsicht einer Verfallsperiode an. Sie verrathen in Grammatik und Wortschatz ebenso deutlich die Ereignisse der vorausgehenden Zeit, wie sie den Weg erkennen lassen, den die Sprache in den nächsten Jahrzehnten nehmen musste.

Der keltische Einfluss war von jeher nicht bedeutend gewesen; am meisten hatte er noch auf die Aussprache gewirkt. In unserer Zeit schwindet er in der Schreibung der uneigentlichen Diphthonge ai, ay, ei, ey, yi, oi, oy, ui und oui, indem man zur alten Schreibung ohne i zurückkehrt.

Eine ziemliche Anzahl von Wörtern holländischen, niederdeutschen und dänischen Ursprunges[2]), über die ein Blick durch das Wörterverzeichnis Cranstouns orientiert, weist auf die Handelsbeziehungen Schottlands mit diesen Ländern, die sich besonders seit Jakob IV. hoben. Aus seiner Zeit besitzen wir das wertvolle Zeugnis Don Pedrode Agalas', des spanischen Gesandten an seinem

---

[1]) Dieser Abschnitt, für den James A. H. Murrays bekanntes Buch: *„The Dialect of the Southern Counties of Scotland“* (Transactions of de Philolog. Soc. 1870—1872) die Grundlage bildet, will keine erschöpfende Untersuchung der Sprache unserer Gedichte geben, sondern bloß ein Beitrag zur Geschichte des schott. Dialectes in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sein. Vollständigkeit der angeführten Beispiele wurde daher nicht beabsichtigt, wenn auch für wichtige Punkte angestrebt.

[2]) Vgl. über die Beziehungen zwischen Schottland und Dänemark den Appendix zum letzten Theile der Noten zu Dunbar (Sc. T. S. 29) von *Mackay*. Ferner die Introduction zu *John Haw's „Kingdom of Hevine“* p. XIII ff. und Appendix B (Sc. T. S. 12) von *F. A. Mitchell.*

Hofe (citiert bei Burton III, p. 449): „*Spaniards who live in Flanders tell me that the commerce of Scotland is much more considerable now than formerly, and that it is continually increasing.*“ Für die folgenden Jahrzehnte darf man nicht unberücksichtigt lassen, welch enge Verbindungen die Reformation zwischen Schottland und den Nordseeländern schuf. Antwerpen und Frankfurt a. M. waren Centren für die reformatorische Bewegung des Festlandes, die viele tausend Bände protestantischer Bücher in die Welt sandten und unter den politischen Flüchtlingen, die sich in ihren Mauern aufhielten, stets eine große Menge Schotten zählten. Auch studierten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts viele der letzteren auf den Universitäten zu Leyden und Utrecht.

Bedeutend größeren Einfluss auf die Sprache gewann das Lateinische, das sich unter dem Einwirken der Renaissance im XVI. Jahrhunderte in Schottland der sorgsamsten Pflege erfreute und in der zweiten Hälfte desselben in Buchanan einen Meister von Weltruf aufweisen konnte. Neben ihm stehen, wenn sie auch nicht so bedeutend sind, Dempster, Leslie u. a. Sempill unterlässt nicht, an Darnley die lateinischen Kenntnisse zu rühmen 3, 42, 49, 50, ebenso Davidson an Knox 40, 118 „*in Latin toung his properness.*“ Latein bedeutete für die Schotten bei ihrer Abgeschlossenheit von England und ihrer alten Erbfeindschaft mehr als für andere Völker die Weltsprache, die sie mit dem übrigen Europa in geistige Verbindung setzte. Darum droht Sempill 3, 138—141,

„*Gif ye do not purge yow ane and all,*
Than sall I wryte in prettie poetrie,
In Latine leid, in style Rethoricall,
Quilk throw all Europe sall ring lyke ane bell . . .“

und ib ll. 224—226,

„*And than in Latine leid I think to spred*
My veirsis prompt in style Rethoricall,
Quilk pas sall to the Cane of Tartarie, . . .“

Diese Umstände machen es begreiflich, dass unsere Gedichte, wie die Sprache des XVI. Jahrhunderts überhaupt,

eine überaus große Menge von Ausdrücken aufweist, die oft nur in sehr wenig veränderter Gestalt aus dem Lateinischen ohne Vermittelung des Englischen übernommen sind. Schon diese häufigen „*aureate terms*“ kennzeichnen unsere Gedichte größtentheils als Producte gelehrter Verfasser. Auch in dem Punkte belehrt Cranstouns Wörterverzeichnis am besten über Zahl und Natur derselben. Neben einer Menge zum Gemeingut gewordener kommen seltenere vor, von denen ich erwähnen will: *absconce* 15, 64, *combure* 18, 51, *detrusar* 25, 67, *subumbragit* 43, 81, *volt* 43, 32 etc.

Interesse verdienen ferner noch jene Verba, die vom lateinischen Infinitiv gebildet sind, während die entsprechenden englischen Verba vom lateinischen Participium abgeleitet werden, wie *dispone* 18, 38, *expreme* 24, 18, *posseid* 27, 70, *promit* 4, 67, *promove* 29, 38, *propone* 13, 57, *repreme* 37, 23. Das Umgekehrte hat statt bei *conqueis* 38, 75, *detruse* 26, 94, *incluse* 12, 129.

Nicht minder stark wirkte auf die Sprache das Französische. Hatte doch Schottland in seinen Kämpfen gegen England in den gleichfalls mit diesem ringenden Frankreich einen Bundesgenossen gefunden, dessen Einflusse nicht nur in der Politik sondern auch auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens es sich nicht entziehen konnte. Wenige dürften Burton zustimmen, wenn er a. a. O. III, p. 421 sagt, die Beziehungen beider Länder „*were too superficial to affect the structure of the language or even its vocabulary farther than in the supply of a few words.*“ Das Bündnis der beiden Länder, das durch oftmalige Wechselheiraten immer mehr befestigt wurde, war bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts populär und noch Lyndesay besingt es in „*the Deploratioun of the deith of Quene Magdalene*“ ll. 82—85 und ll. 201—204 als „*the weill keipit ancient alliance*“. Was im XII. und XIII. Jahrhundert für England galt:

„*Filii nobilium, dum sunt juniores,*
Mittuntur in Franciam fieri doctores“[1])

kann man für das XV. und XVI. Jahrhundert auf Schottland anwenden. Denn die vornehmen jungen Schotten studierten

[1]) Aus „*Anectota Literaria*“ citiert von *Furnivall* in der Introduction zu „*The Babees Book*“, *E. E. T. S. 32.*

meist auf den Universitäten zu Paris, wo sie als Theil der *„natio Germanica“* ihre eigenen *Colleges* hatten, zu Bourges und Toulouse. Schottland wurde Schüler Frankreichs auf dem Gebiete der Gesetzgebung wie bei Einrichtung von eigenen Universitäten. So durchdrang französischer Geist das ganze öffentliche Leben nicht weniger als den Hof und bildete fruchtbaren Boden für die Aufnahme französischen Sprachstoffes, sei es nun von Wörtern oder Redewendungen. Zwar machte sich im XVI. Jahrhunderte der Einfluss Englands immer mehr und mehr geltend und erwies sich schließlich als der weitaus mächtigste, aber die zweimalige Heirat Jakobs V. mit französischen Prinzessinnen, dann der Umstand, dass die französische Partei unter Arran und der Königin-Regentin die Oberhand gewann, dass diese sogleich nach der Übernahme der Regierung sich mit französischen Beamten umgab, bis die Stände am 8. Juli 1560 beschlossen, dass Fremde von öffentlichen Ämtern ausgeschlossen sein sollten, sowie endlich die häufige und zuweilen lang andauernde Anwesenheit französischer Hilfstruppen im Lande (1547, 1548, 1559—60, 1572) trugen gewiss wesentlich dazu bei, auch den französischen Einfluss auf die Sprache zu stärken. Neben diesen Ursachen kommt für unsere Zeit noch der Aufenthalt vieler reformierter Geistlichen in Genf hinzu, von wo aus Calvin indirect die Einführung der Reformation durch Knox und seine Genossen leitete. Daher finden wir denn in unseren doch vollständig auf antifranzösischem Standpunkte stehenden Gedichten durchaus nicht bloß *„a few words“*, die ohne englische Vermittlung direct dem Französischen entnommen sind, sondern eine große Zahl derselben. Ich erwähne zunächst einige mit gar keiner oder nur geringer Veränderung: *devoir* 39, 236; *dure* 42, 639; *hardiment* 43, 202; *marchand* 39, 146; *moyen* 45, 222; *obeysant* 13, 164; *pans* 3, 2; *paillard* 44, 164; *persealytie* 39, 331; *practicques* 45, 31; *ramforce* 44, 141; *roy* 3, 78; *vanquer* 17, 143 etc.

Stärkere Veränderung zeigen: *affeir* 42, 389 (altfranz. afferir); *burrio* 4, 108 (frz. bourreau); *cash-mareis* 45, 600 (chasse-marée); *chaisson* 15, 113 (altfr. achoisonner); *courche* 33, 326 (couvre-chef); *effeiris* 43, 133 (altfr. affiert, s. o. affeir); *girnell* 23, 253 (altfr. garnier); *morsing* 47, 54 (amorce); *pelour*

13, 5 (piller); *spald* 24, 47 (espalle); *sunyeis* 37, 54 (altfr. essoine); *temerar* 44, 333 (téméraire); *trechers* 1, 572 (tricheur); *tuil* 34, 59 (touiller); *turse* 45, 642 (torser); *venerianis* 25, 15 (venerien) etc.

Auch zwei französische Sprichwörter werden citiert u. zw.: 10, 328 *„grand vant, grand tressoun"*, und 15, 93 *„adveis le fein"*.

Diese Zusammenstellung wird genügend beweisen, wie sehr Wörter französischen Ursprung in Fleisch und Blut der Sprache eingedrungen waren. Unsere Gedichte wenden sich an die Menge; sie wollen von den breiten Massen des Volkes verstanden werden; so müssen diesen doch wohl jene „Fremdwörter" geläufig gewesen sein. Ein anderes Beispiel für dieselbe Thatsache liefert *„The Complaynt of Scotlande"*, dessen Verfasser ausdrücklich gegen fremde Ausdrücke polemisiert, *„domestic scottis langage, maist intelligibil to the vulgare pepill"* gebrauchen will und doch zahlreiche französische Ausdrücke anwendet. Von der Lebenskraft einer nicht geringen Anzahl derselben gibt die heutige Sprache des Schotten Zeugnis; denn sie enthält noch eine auffallende Menge von französischen Wörtern, welche die Jahrhunderte mit ihren wechselnden Ereignissen überdauert haben und nicht nur Gelehrten-, sondern auch Volksgut geworden sind. Die meisten derselben mögen auf solche zurückgehen, die durch den Aufenthalt und Verkehr der französischen Truppen und Beamten mit dem Volke eingeführt worden waren.

Seltener als im Wortschatze macht sich der Einfluss eines fremden Idioms in der Grammatik einer Sprache geltend, besonders dann, wenn die beiden Sprachgebiete nicht aneinander grenzen. So klar die Einwirkung des Französischen auf das Schottische bei der Wortentlehnung ist, so zweifelhaft scheint sie mir in den von Murray a. a. O., p. 55 ff. angegebenen Fällen, in denen er für den Gebrauch von a n e vor Vocalen und Consonanten, für das P l u r a l-s bei gewissen Adjectiven (in unseren Gedichten kein Beleg) und bei q u i l k i s (ganz gewöhnlich), die Doppelform des absoluten Personal-Pronomens (kein Beleg) und die Formen des Relativ-Pronomens t h e q u i l k (sehr häufig) Beeinflussung des Französischen annimmt.

Die wichtigste Veränderung des aus einem Dialect des Englischen durch die allmählich erstarkende Selbständigkeit des Landes und die wachsende politische Gegnerschaft zwischen beiden Reichen der Insel fast zu einer eigenen Schriftsprache gewordenen Schottisch ist indessen die im XVI. Jahrhundert aus verschiedenen Gründen sich vollziehende Durchsetzung der Sprache mit englischen Laut- und Sprachformen, die, in der zweiten Hälfte derselben durch die Zeitereignisse begünstigt, rasch zunimmt und mit der Vereinigung Schottlands und Englands auch mit dem Aufgehen des Schottischen als Literatursprache in der englischen Schriftsprache endigt. Die Anfänge wie der Schluss dieser Veränderung innerhalb der Sprache finden ihre Erklärung nicht nur in den politischen Ereignissen sondern auch in der Literaturgeschichte. Die inhaltslose, an wirklich Dichterischem fast völlig brache Zeit, welche in England auf Chaucer folgte, begünstigte das Aufkommen eines Dialectes im Norden, zumal die Chaucer'sche Schule in demselben bis zu einem gewissen Grade ihre Fortsetzung fand: aus eben diesem Grunde aber konnte sie sich auch dem sprachlichen Einflusse nicht entziehen. Englische Formen und Ausdrücke, meist Wörter häufigsten Gebrauches wie Pronomina, Conjunctionen, Präpositionen, Hilfsverba und ähnliche, dringen in stets zunehmender Anzahl ein und gestalten die Sprache um, während die inzwischen mächtig aufgeblühte Literatur des Elisabethanischen Zeitalters das Ihre dazu beiträgt, dem Norden die Möglichkeit des Weiterbestehens als literarisches Centrum zu benehmen.

Die Hauptursache dieser Erscheinung aber werden wir in der Reformation und den damit zusammenhängenden Ereignissen zu suchen haben. Abgesehen von den trotz aller Feindschaft unvermeidlichen Wechselbeziehungen zweier von Natur aus aufeinander angewiesenen Länder, wies die neue Lehre seit ihrem Umsichgreifen alle Anhänger jenseits des Tweed gebieterisch an ihre Glaubensgenossen in England. Es bildete sich, wie theilweise schon früher ausgeführt wurde, eine protestantisch-englisch gesinnte Partei innerhalb des Landes, deren Mitglieder durch zeitweiligen Aufenthalt in England, ihre Correspondenz und sonstige Interessen auch der englischen Sprache, wie sie im

Süden gesprochen wurde, Thor und Angel öffneten. Schon nach der unglücklichen Schlacht bei Flodden, durch welche *„the national spirit which had burst into leaf at Bannockburn was touched now as by an autumn frost“*,[1]) begann bei vielen eine bessere Gesinnung gegenüber dem stammverwandten Nachbarvolke platzzugreifen, und Jakob V. musste diese in dem Verhalten seiner Truppen bei Solway Moss erkennen. Ihre Niederlage bedeutete für ihn den Todesstoß, für Schottland aber den Beginn von inneren Wirren, welche wiederholt englische Truppen ins Land führten. Sie wurden von einem Theile der Bevölkerung wie Freunde und Retter vor den als Fremden wie als Glaubensfeinden doppelt gehassten Franzosen begrüßt. Ihr Einfluss wurde bald dominierend, denn man fühlte sich nicht nur stammverwandt sondern auch in religiösen Dingen einig und sogar auf die gleichen liturgischen Bücher angewiesen. Obzwar bereits 1543 die Benützung der heiligen Bücher in der Muttersprache gestattet worden war, fehlte es in Schottland doch an einer Bibelübersetzung. Da aber eigene Bibelkenntnis für jedermann einen wesentlichen Punkt der neuen Religion bildete, begreift es sich, wie empfindlich dieser Mangel sich fühlbar machte. Lyndesay beklagt ihn in *„Ane Satire“* ll. 1144—1147, in *„Kitteis Confessioun“* ll. 19—24 und in *Mon.* ll. 648, 649, ähnlich ib. ll. 678—681:

„Bot lat us haif the buikis necessare
To commoun weill and our Salvatioun
Justlye translatit in our toung vulgare, . . .“

1559 wurde die englische Liturgie eingeführt. Dies war zugleich ein Act der Zuvorkommenheit gegen England, auf dessen Hilfe die Reformierten für die nächste Zeit hofften. 1564/65 erschien eine Psalmenübersetzung, aber sie war wie selbst die 1576/79 veranstaltete Ausgabe der ganzen Bibel von Arbuthnot und Bassendyne, von der jeder Hausbesitzer, dessen Vermögen eine bestimmte Höhe erreichte, durch Parlamentsbeschluss verpflichtet wurde, ein Exemplar anzuschaffen, in englischer Sprache geschrieben, die gleich-

---

1) *„Scottish Poetry of the Sixteenth Century“, Abbotsford Series of the Scottish Poets, ed. by George Eyre-Todd, p. 1.*

zeitig von der *„General Assembly“* als *„our vulgar language“* bezeichnet wird. Die Bibelcitate im *„Compl. of Scotl.“* sowie die in den *„Gude and Gudlie Ballates“* angeführten Gebete sind selbständige Übertragungen. So musste sich denn die Sprache des reformierten Landes immer mehr derjenigen des Südens nähern, und Knox schrieb trotz seiner von Davidson so sehr gerühmten Beredsamkeit in *„the Scottis leid“* 40, 114 doch eigentlich schon mehr englisch als schottisch und trug so selbst unbewusst zur Umgestaltung seines heimatlichen Idioms bei, wie es Calvin und besonders Luther in einer noch gründlicheren Weise bewusst für ihre Sprache gethan hatten.

Das allmähliche Eindringen der englischen Sprachelemente in den schottischen Dialect zu verfolgen, ist natürlich nur unter Beiziehung möglichst zahlreichen Sprachmaterials ausführbar und könnte dann interessante Resultate liefern über diejenigen Wortclassen oder sprachlichen Stilgebiete, welche das Vordringen des fremden Idioms am frühesten und stärksten zeigen. Ich versuche im Folgenden nur einige charakteristische Punkte, zum Theile mit Beispielen belegt, hervorzuheben, die für diese Übergangsperiode Wert besitzen.

Zuvor wird noch eine Bemerkung über die Bezeichnung der Sprache unserer Gedichte am Platze sein. Wie im XVI. Jahrhunderte überhaupt, so finden wir auch hier ein Schwanken. In dem bereits von Murray p. 50 angezogenen Gedichte Davidsons *„Ane Brief Commendatioun“* (Nr. 40) wird an der schon erwähnten Stelle l. 114 Knox als besonders beredt in *„Scottis leid“* genannt, während das Gedicht selbst, das viel reineres Schottisch zeigt als Knox' Schriften, den Zusatz trägt *„Set furth in Inglis metre.“* Ebenso heißt die Sprache auch 3, 223, wo der Ausdruck im leisen Gegensatze zu *„Latin“* gebraucht erscheint.

I. Vocalismus.

Der Vocalismus der Sprachformen zeigt, soweit sie schottisch sind, im ganzen jene Entwicklung der ags. Vocale, wie sie Murray a. a. O., pp. 142, 143 in eingehender Weise

zusammenstellt und Odwart Hahn[1]) für das Verbum einer Specialuntersuchung unterzogen hat.

Die deutlichste, auf englischen Einfluss zurückgehende Veränderung der Lautlehre sind die ungemein häufigen, gegen frühere Denkmäler stark zunehmenden Wandlungen des *ags. ă* vor Nasalen zu *ŏ,* wie ganz besonders die des *ags. ā* zu *ō;* Doppelformen kommen nebeneinander vor, wobei die südlichen fortschreitend zunehmen. Seltener sind noch die Entwicklungen von *ags. ǣ* vor *f, th* und *sh* zu *ă* statt zu *ĕ,* das Gleiche gilt von der des *ags. ǣ* zu *ea* oder *ee,* statt zu *ei.* Sehr häufig erscheint dagegen *ew* am Ende eines Wortes oder vor g, h als Entsprechung für *ags. eo* in diesen Stellungen statt des zu erwartenden *e* oder *ey,* und *eo* + *r* als *a* + *r.* Auch für die allmähliche Rückkehr zur alten Schreibung ohne *i* bei den Diphthongen *ai* und *oi* wird die englische Schreibung mitbestimmend gewirkt haben.

II. Consonantismus.

ch, d, quh, sch, sk, skl erscheinen neben *gh, th, wh, sh, s, sl,* letztere Reihe im ganzen noch in der Minderzahl.

b nach m ist stumm in *number* (: cummer) 38, 5 (cummer hat auch 10, 174; 17, 47; 39, 9 sein *b* verloren); ferner in *chalmer* 10, 181 etc.

d nach n ist verstummt in *commend* (:pen) 3, 152; *nynde* (: dyne) 3, 218; *mynde* (: Ingyne) 3, 301; *minds* (: pynis) 17, 33; *find* (sin) 3, 114; *stound* (: Renoun) 17, 162; *wand* (: man) 28, 96; *kynde* (: cryme) 3, 100. Es scheint auch nicht nach l gehört worden zu sein in *sheild* (: weill) 17, 39, da das Gedicht im übrigen sehr reine Reime aufweist.

g nach n ist gleichfalls stumm in *sing* (: tene) 3, 73; *string* (: bene) 1, 70. Daraus erklären sich die Formen wie *kitching* 36, 115, *childring* 34, 76, *brethering* 3, 110 für kitchen, children, brethren. Murray, p. 53, führt die vorstehenden Fälle des Verstummens auf keltische Einwirkung zurück.

f wechselt mit th in *thane* = fane 22, 84. Cranstoun citiert dazu noch *fra* = thra (from), *frist* = thrist (trust), *foumart* = thoumart (polecat).

[1]) Zur Verbal- und Nominalflexion bei R. Burns, I. Progr. der Victoria-Schule, Berlin 1887.

k ist, wie jetzt beinahe in der amerikanischen Aussprache des Wortes, verstummt in *ast* (asked): past 45, 620. Vgl. die Entwicklung von ne. *made*.

Keltischer Einfluss ist es nach Murray, p. 54, wenn l nach a verstummt, z. B. in *fa* 3, 229, *faa* 45, 690 (= fall); *fais* 30, 30 (falls). Dies scheint auch trotz der Schreibung des l der Fall zu sein in *called thame* (: forbade thame) 45, 113 und vielleicht in *realm* (: supreme) 20, 157. Als bloßes Dehnungszeichen betrachtet und irrthümlich als solches verwendet ist es in *chalmer* 7, 37, *walk* 82, 70, *walkane* 3, 70 (= awake), *walkrife* 5, 75, 138; 30, 75 (= wakefue), *walk* 5, 76, 23, 136 (= watch). Nach o ist l ausgefallen in *pow* 16, 3 (= pull), *stowne* 32, 68 (= stolen), *bowdin* 7, 113 (= bouldin), *sogeouris* 24, 76 (= soldiers).

ng geht auf lateinisches gn zurück in *maling*: king 23, 5, *impung*: toung 22, 82, *inding*: king 23, 5, *ring*: King 18, 64 etc.

n ist eingeschoben in *haitrent* 4, 122 und oft.

t nach c (k) fällt ab oder ist, wo es in der Schrift erscheint, stumm: *affeckis* (: neckis) 15, 126, *ak* (: bak) 39, 235, *correck* (nek) 17, 118, *contrake* (: make) 17, 70, *fact* (: blak) 15, 56, *detractit* (: lakit) 12, 112, *convict* (: quick) 40, 161. — Dasselbe gilt für t nach p: *interup* (: cup) 20, 176. Ein unetymologisches t ist angefügt in *sect* (vin sec): effect 45, 285, *prolixt* 13, 69, *sact* 5, 52.

Von sehr zahlreich belegten Aphäresen seien als die häufigsten angeführt: *chaipe, caus, gre, greis, pryse, quentance, quite, red, say, semblie, sowt, stablish, twix, vail* etc.

Formenlehre.

Von Pluralen auf -en, die immer auf südlichen Einfluss deuten, kommen vor: *eine* 3, 58, 6, 142, 33, 16; *childrein* 34, 88 u. sonst; *brethrene* 13, 78 u. s.; *shone* 3, 95 u. s.; *wemen* 4, 152 u. s. — auf -er: *brether* 5, 89 u. s., *childer* 34, 88 u. s. — Sing. und Plur. gleichlautend: *sheip* 4, 192.

Während die Endung -is sich in Prosa bis 1660 erhält (Murray, p. 156 ff.) ist in der Poesie das allmähliche Umsichgreifen der englischen Endung *-s, (-es)* frühzeitig

zu beobachten und in unseren Gedichten schon sehr weit fortgeschritten.

Die gebräuchlichste Comparativ-Partikel (die vorkommenden Endungen des Comparat. sind *-ir, -er, -ar*) ist *nor; than* ist noch sehr selten. An die gleiche Verwendung von *be* (Murray, p. 169) erinnert *by* = beyond: 4, 15; 12, 27; 23, 20.

Der Unterschied zwischen ma und mair (ags. má — máre), sowie der gleiche zwischen anew und anewch ist durchwegs festgehalten:

„*Ma Hamiltounis nor ony uther race.*" 10, 270.
„*Lat na mair blude be shed.*" ib. 276.
„*And ye be trew, we ar anew . . .*" 12, 196.
. . . „*In uphalding the Kirk, to pay aneuch.*" 33, 184.

Die Personal- und Demonstrativ-Pronomina zeigen neben den heimischen Formen durchaus die entsprechenden englischen, nur *these* ist relativ recht selten. *it* wird häufig mit dem vorhergehenden Worte (meist Verbum) verschmolzen, besonders nach *r*, wobei es zu *d* wird: *preparde* 20, 107, *decorde* 14, 8, *restord* ib. 33, *ford* ib. 28, *confest* 43, 175, *obtend* 40, 33, *dude* 21, 67, *reveild* 28, 205. *uthir* ist im reciproken Sinne gebraucht:

„*My bowells rumbills as thay wald uther eit.*" 33, 92.

Interessant ist der Gebrauch des Relativpronomens. Das im XV. Jahrhunderte noch häufig vorkommende und im modernen Schottisch allein übliche *at* kommt nicht mehr vor. Seine Stelle vertreten in ungefähr gleich zahlreicher Verwendung *quilk,* bezw. *the quilk,* und *quha.* Letzteres, in Nachahmung des englischen *who* eingeführt, ist in poetischer Sprache zum erstenmale sicher belegt in Lyndesays Mon. (1552), während es in Prosa seit 1540 angewendet zu werden beginnt. Es kam so rasch in Gebrauch, dass die Ausgabe obigen Werkes von Lyndesay aus dem Jahre 1582 regelmäßig *quha* an Stelle des *quilk* der ersten Ausgabe setzt (Murray a. a. O. p. 70). Unsere Gedichte veranschaulichen daher deutlich diesen Übergang. Das Weglassen des Relativpronomens im Nominativ ist ganz gewöhnlich, sowohl wenn es sich auf Personen als auch wenn es sich auf Sachen bezieht.

Es scheint Regel zu sein, dass das Hauptverbum des so verkürzten Satzes die Endung *-is (-es -s)* hat und nicht die endungslose Form.

Die Flexion des Verbums bietet nur zu wenigen Bemerkungen Anlass. Die Endungen des Präsens vertheilen sich in der Mehrzahl nach den von Hahn im II. Theile seiner früher genannten Abhandlung (Berlin 1888, 1889) pp. 4, 5 in Ergänzung zu Murray p. 212 aufgestellten Regeln. Einen Imperativ auf *s* habe ich nicht gefunden. Das Präteritum und das Particip. perf. wechseln in der Endung, doch nimmt *-ed* bereits einen starken Procentsatz ein. Das Verb. subst. weist gleichfalls englische und schottische Formen bunt durcheinander auf. Die Form *-is* gilt für alle Personen beider Numeri; *beis* kommt öfters vor, überall mit Futurbedeutung, so 12, 151; 21, 13; 24, 24; 39, 232. Das Gerundium und das Particip. praes., die bei Lyndesay schon so häufig in der Endung *-and* zusammenfallen, sind in unseren Gedichten streng geschieden: das Gerundium hat stets *-ing*, das Particip entweder *-and* (noch etwas in der Mehrzahl) oder *-ing*. Dieses erscheint selbstverständlich in allen aus dem Englischen eingeführten Verben. — Umschreibung mit *to do* im Perfectum findet sich 30, 7; 3, 129; 23, 44; 33, 373.

Die Scheidung von but = ohne und bot = außer, aber, besteht ausnahmslos. Das englische *to* beim Infinitiv sowie als Präposition *(to, into)* hat den Gebrauch von *till* in dieser Bedeutung beinahe verdrängt. Nach Murray, *Introduct. to the Compl. of Scotl., p. CII ff.*, ist dies besonders charakteristisch für Fife und Lothian. Desgleichen spricht nach ihm die Vertretung eines *in* durch *into* oder *intill* für diese Gegenden. Auch dies kommt häufig vor, so dass Murrays Angaben durch die Sprache unserer Gedichte, die zum größten Theile in jenen Gegenden geschrieben sind, bestätigt werden.

IV. Capitel.

Metrik.[1])

Da unsere Gedichte mit wenigen Ausnahmen in strophischer Form abgefasst sind, liegt das Hauptinteresse in metrischer Hinsicht in ihrem Strophenbau. Doch will ich der Betrachtung desselben einige Bemerkungen über die Silbenmessung, die Wortbetonung, den Reim und die in den sechs unstrophischen Gedichten angewendeten Versarten vorausschicken.

Die Silbenmessung unserer Gedichte weist ebenso wie die Wortbetonung das ihrer Entstehungszeit eigene und hinlänglich bekannte Schwanken zwischen mittel- und neuenglischen Principien auf. Dieses Schwanken gestattet bei der Silbenmessung nach dem jeweiligen metrischen Bedürfnisse Vollmessung oder Verschleifung der Flexions- und Ableitungssilben, in Flexionssilben auch gänzliches Verstummen, und zeigt bei der Wortbetonung gewisse, im späteren Neuenglisch nicht mehr erlaubte Freiheiten in der Betonung von Zusammensetzungen und Endsilben germanischer Wörter und eine theils moderne, theils mittelenglische Behandlung der Accentuation romanischer Endungen. Die Verschleifung, bezw. Synkope, ist überall die Regel, wenn sie auch noch zahlreiche Ausnahmen erleidet. Eine genaue Formulierung derselben dürfte auch eine statistisch eingehende Untersuchung nicht zutage fördern. Ich gebe nur für die wichtigsten Punkte Beispiele.

Die Endung -is des Gen. sg. und Nom. pl. des Nomens, des Adject. und Adverb., sowie des Verb. im Präsens ist in der Regel stumm, wird aber in zahlreichen Fällen, besonders bei zweisilbigen Wörtern, vollgemessen.

---

1) In der Anordnung und Behandlung des Stoffes fußt dieser Abschnitt auf J. Schippers „Englischer Metrik", I. Theil, Bonn 1882, II. Theil (2 Bde.), Bonn 1888, 1889. Ich citiere sie im Folgenden einfach „Metrik".

„*About the King* is *lugeing for to clap*" 3, 68.
„*My word* is *weil considder*" 20, 52.
„*That feir* is *God arycht*" 20, 10.
„*And mony mo be to oure Scott* is *Qùene*" 3, 155.

Seltener sind die Vollmessungen von -in in Participien und Präpositionen:

„*Sum wyrreit was, and blaw* in *in the air*" 33, 58.
„*Quha stikit him, withouth* in *proces moir*" 10, 185.

Sehr zahlreich dagegen bei der Verbalendung -it:

„*And answer* it *with wordis sour*" 42, 76.
„*Depos* it *hir in oppin Parliament*" 33, 122.

Die Endung des Comparativs und Superlativs ist immer silbenzählend:

„*The fair* er *speich, the fals* ir *hairtis*" 34, 19.
„*Off Phebus face that fast* ast *ar reflexit*" 37, 22.

Das End -e ist überall stumm.

Beispiele für die Betonung germanischer Endsilben sind häufig:

„*In thé was wít, wisdóme, and wórthy* nés" 30, 64.
„*Quhen múrther* árs *the swíng sall beír*" 11, 98.

Die Betonung romanischer Endsilben nach romanischen Principien, wie sie im Mittelenglischen so bedeutend neben derjenigen nach germanischer Weise auftritt, besteht in Wörtern französischen und lateinischen Ursprunges noch fort. Die Mehrzahl der Fälle fordern sie, besonders in zweisilbigen Wörtern, wegen des Rhythmus; sie kann daher meist durch schwebende Betonung abgeschwächt oder ganz vermieden werden. Von den sehr zahlreichen Fällen erwähne ich: *outráge* (:ságe) 42, 20; *couráge* (:ságe) 5, 6; *heretáge* (:waige) 27, 111; *prayérs* (:ministérs) 42, 199; *solás* (:it wás) 33, 22; *warránt* (:stánd) 20, 184; *travaíl* (:this vaíl) 17, 13; *quaréll* (:the bíll) 17, 140 etc. Bei dreisilbigen Wörtern, für welche die Synizese keine Anwendung findet: *audátioús* (:Ascániús) 3, 21; *régioún* (:is rún) 3, 78; *pátiénce* (:diligénce) 10, 415; *ambítioún* (:superstítioún) 33, 153 etc., während wir in

rýchteousnéss 13, 96, *máledíctioun : afflíctioun* 13, 193, *pénsionér* 45, 440 etc. starke Zusammenziehungen ganz nach moderner Aussprache vor uns haben.

Der Reim erscheint in unseren Gedichten in den verschiedensten Unterarten angewendet. Zu ihm, das Wort im weitesten Sinne gefasst, gehört auch die Alliteration. Sie findet sich in allen Gedichten mit mehr oder weniger Kunstfertigkeit als bewusst angewendeter Schmuck der Reimverse und zwar gehäuft, wie es Jakob VI. von Schottland in der bekannten Stelle seiner „*Reulis and Cautelis*" empfiehlt, der Metriker Gascoigne aber in seinen „*Notes of Instruction*" tadelt. (Metr. II, p. 68ff.) Man strebt möglichst viele Wörter der Zeile an der Alliteration theilnehmen zu lassen.

„*O bludy bouchour bastard of Balials blude*" etc. 17, 97.

Sehr häufig und jedenfalls beabsichtigt ist die Parallelstellung der Alliteration besonders bei Schilderungen oder Ausrufen:

„*Cunning of Clergy, of musick mervelus*" 8, 41.
„*Ye Montaines murne; ye valayis vepe*" 15, 1.
„*Thow lavand lurk; thow time be tint*" ib. 9.

Gekreuzte oder umschlossene Stellung kommt selten vor, ebenso Verkettung derselben.

Von den Reimen sind die stumpfen weitaus überwiegend. Dem Zuge der Sprachentwicklung entsprechend fehlen gleitende beinahe gänzlich. Von den Unterarten des Reimes begegnen: rührender R. *land : Scotland* 7, 71; *plesure : displesure* 15, 58; *conclude : preclude* 42, 87; auch der immer unschön wirkende gleiche R. (hier zugleich erweiterter R.) *of hím : of hím* 24, 82; erweiterter R. *be hád : be maíd* 42, 205; *to téll : to méll* 42, 41; *we sáy : we máy* 42, 89 etc. Doppelreim ist sehr häufig: *condítión : fruítión : tuítión : perdítión* 44, 50; *reformátión : nátión* 6, 82; *bé inféctit : yé negléct it* 5, 142; *hé had béne : hé had séne* 42, 21; *greiter lenth : greiter strenth* 42, 953 etc. In diesen und zahlreichen ähnlichen Beispielen haben wir mehrere Reimarten zugleich vor uns, im letzten Falle Doppelreim, wovon der erste gleichen R. aufweist. Dasselbe ist im vorletzten der Fall, wo der erste zugleich auch zusammengesetzter R. ist. Dieser, der

zusammengesetzte Reim, ist ungemein häufig, entweder so, dass nur ein Bestandtheil des Reimes aus zwei Wörtern zusammengesetzt ist, während der andere aus einem Worte besteht (man kann diese Art dann wohl besser zu dem gebrochenen R. rechnen): *agáne us : Cardánus* 15, 85; *ták it : bakit* 12, 109; *lúde hir : rúther* 31, 99, oder indem beide Reime aus je zwei Wörtern bestehen: *fór me : decóir me* 28, 185; *lént the : contént the* 45, 175; *wíll him : kíll him : wíll him : tíll him* 20, 154; *háve hir : ressaif hir* 15, 125; *mák it : spák it* 12, 199; *wráng us : amáng us* 15, 142; *send yow : defénd yow : offénd you : bend you* 5, 2; *begýle thame : wíle thame* 31, 115. Der ermahnende oder klagende Ton der Gedichte begünstigt die Anwendung dieser Gattung von Reimen, besonders in Verbindung mit Pronomen, wie obige Aufzählung zeigt. Unaccentuierten R. anzunehmen, ist man, wie ich glaube, nirgends gezwungen.

Auch der Binnenreim ist als bewusstes Kunstmittel angewendet, wie er im XVI. Jahrhundert im *„Mirror for Magistrates“*, der unseren Gedichten ja auch inhaltlich in manchen Punkten Vorbild war, und in Tussers *„Five hundred points of good Husbandry“* vorkommt. (Metr. I, 304.) Davon werde ich bei Behandlung des Strophenbaues sprechen. Regellos tritt er auf bei Wiederholungen wie: *peice and peice* 29, 44, *wo! cause of wo* 18, 74, in formelhaften Wendungen: *art and (nor) part* 12, 88; 18, 36; 24, 23; 45, 1108; *heill nor conceill* 18, 35, *fact and act* 18, 53 und in anderen Fällen: *for thame thay dar never clame* 18, 85.

Versarten.

Der lyrisch-dramatische Charakter der meisten unserer Gedichte ist der Anwendung von fortlaufenden Verszeilen ohne strophische Gliederung, die sich mehr für episch breite Darstellung eignet, nicht günstig, und so finden wir sie bezeichnenderweise nur in den längsten, breitest angelegten, und zwar Alexandriner und Septenare in den beiden englischen Gedichten (Nr. 1 und 9), den vier- und fünftaktigen gereimten Vers je zweimal in rein schottischen.

Der Alexandriner kommt nur in regelmäßiger Verbindung mit dem Septenar als *„Poulter's Measure“* (Metr.

I, 257 und 429) in Nr. 1 vor, und zwar nur in dem die „Klage“ umrahmenden Theile desselben. Das eintönige, geschmacklose Metrum war um diese Zeit in England besonders beliebt und dürfte auch in dem genannten Gedichte in Anlehnung an sein englisches Vorbild *(Tottels Misc.)* gewählt worden sein. Der Bau ist regelmäßig; stumpfe Cäsur und stumpfer Versausgang sind durchwegs festgehalten. Doch kommen eine Menge von Fällen vor, in denen die starre Regelmäßigkeit zum Vortheil durchbrochen ist durch Enjambement: ll. 9, 27, 61, 62, 65, 71, 74 etc. Durch die sonst bei diesem Metrum recht seltene Reimbrechung: ll. 25, 37, 79, 95, 99 etc., Taktumstellung, wenn man nicht romanische Betonung annehmen will, ll. 25, 26, Verschleifung im ersten Taktfuße l. 6; ferner steht die Cäsur nach dem zweiten Takte in ll. 63, 73, eine deutliche Nebencäsur nach dem ersten Takte l. 9, nach dem zweiten l. 85 — unter 100 Versen genug Variationen, um dem klappernden Rhythmus wenigstens etwas Abwechslung zu geben.

Der Septenar erscheint außer in dem eben besprochenen Metrum noch in fortlaufenden Reimpaaren in dem englischen Gedichte Nr. 9. Nur zuweilen (8 : 86) sind die Langzeilen durch eingeflochtenen Reim in Kurzzeilen von vier und drei Takten aufgelöst; gedruckt hat Cranstoun allerdings das ganze Gedicht in Kurzzeilen. Strophische Gliederung war wohl nicht beabsichtigt, da der grammatische Bau zu oft über mehrere Reimpaare reicht. Die Verse sind streng jambisch und sehr regelmäßig, der Versausgang ist ausnahmslos stumpf, ebenso die Cäsur. Taktumstellung, Fehlen des Auftaktes oder doppelter Auftakt kommen nicht vor, ebenso nicht doppelte Senkungen im Innern und kein einziger Fall von schwebender Betonung unter 184 Langzeilen. l. 342/41 allein nöthigt zur Annahme einer Verschleifung: *„Who present were, as well as I, at the execution time“;* außerdem kommen einige Nebencäsuren vor, so ll. 5, 17, 21, 30, 35, 41, 45 etc.

Der viertaktige Vers tritt außer in seiner strophischen Verwendung in fortlaufenden Reimpaaren auf und zwar entsprechend seiner frühen Verwendung in zwei erzählenden Gedichten, Nr. 42 (1010 Verse) und Nr. 45 (1117 Verse).

Nr. 42 weist einen fast durchaus regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung auf. Taktumstellung, besonders zu Anfang des Verses, kommt allerdings vor, ist aber auf die bekannten Wortgattungen beschränkt wie das Partic. praes.: ll. 139, 156, 192, 554, 562, oder Präpositionen, Conjunctionen und andere Partikel: ll. 52, 97, 117, 496, 521, 669, 670, 725, 901. Für doppelten Auftakt kommen nur drei Fälle in Betracht, von denen keiner zwingend ist. In l. 289

„*Sen amang Christis awin twelf we se*"

kann *amang* als Taktumstellung gefasst und mit schwebender Betonung gelesen werden, *evin* in ll. 332 und 539, sowie *ovir* ll. 616 und 898 sind für das Schottische bereits einsilbig. (Vgl. Murray, p. 130, Ellis, *On Early Engl. Pronunciation* III, p. 889.) Doppelte Senkung im Innern des Verses findet sich gleichfalls nur selten: ll. 77, 658, 744, 901, 930. Das Wort *Spirituall* (ll. 637, 764, 916) kann mit Anlehnung an die bereits synkopierte Form *spreit* (ll. 13, 10; 30, 50 etc.) mit Silbenverschleifung gelesen werden. Fehlen des Auftaktes habe ich gar nicht angetroffen.

Dieser regelmäßige, streng taktierende Bau der Verse wird einigermaßen durch den Wechsel des Versausganges, der Stellung der Cäsur, der Anwendung des Enjambement und der Reimbrechung lebendiger und abwechslungsvoller gestaltet, zu welchen Freiheiten in der Behandlung schon der Inhalt selbst — ein Dialog, stellenweise mit Eifer und Beredsamkeit geführt, — das Mittel an die Hand gab. Klingende Reime kommen ziemlich häufig vor: ll. 8, 211, 273; durch Synizese zusammengesetzter Wörter veranlasst in ll. 301, 309, 577 etc., und durch häufige Verbalformen auf *-it,* deren Aussprache durch vorhergehende Dentalis oder durch zusammengesetzten Reim bezeugt ist, ll. 57, 59, 133, 317, 329, 393, 419 etc.

Am häufigsten sind, wie bei diesem Versmaße überhaupt, cäsurlose Verse, dann folgen an Zahl solche mit stumpfer Cäsur nach der zweiten (ll. 5, 20, 46, 61 etc.) und nach der ersten Hebung (ll. 13, 29, 99 etc.), seltener sind die nach der dritten (ll. 67, 125 etc.). Lyrische Cäsur ist nicht häufig, meist nach einem Anredeworte oder Ausrufe

wie *Sir, yea, than* etc. ll. 70, 105, 447, 463 etc.; zwischen erste und zweite Hebung fallend ll. 119, 192 etc., in den dritten Takt ll. 118, 298 etc. Epische Cäsur weisen auf ll. 798, 901.

Einen ausgebreiteten und die Lebhaftigkeit des Dialoges an gewissen Stellen charakterisierenden Gebrauch macht Davidson von dem Enjambement, das er umso häufiger anwendet als es die Kürze der Verse leicht zulässt. Fast ebenso zahlreich sind die Fälle von Reimbrechung, und zwar zeigt die Anwendung derselben im Laufe des Gedichtes einen Fortschritt — eine Wahrnehmung, die auch für das Enjambement sowie die ganze formale Technik des Gedichtes gilt. An die beiden Sprechenden oder zwei Abschnitte vertheilt ist die Reimbrechung ll. 310, 417, 437, 943.

Mit weniger Fertigkeit sind die viertaktigen Verse Sempills in Nr. 45 behandelt. Der stark hervortretende Unterschied gegenüber dem eben besprochenen Gedichte liegt wohl schon in dem verschiedenen Stoffe begründet. Die Cäsuren sind weit weniger beweglich in ihrer Stellung, und die cäsurlosen Verse überwiegen noch viel stärker als in Nr. 45; doch sind lyrische und besonders epische Cäsuren viel zahlreicher. Dies hängt mit einer weiteren Eigenthümlichkeit, mit den zahlreichen doppelten Senkungen im Innern des Verses und dem häufigen doppelten Auftakt zusammen. Verse ersterer Art sind ll. 26, 40, 46, 71, 95 etc., letzterer ll. 150, 154, 195 etc. Taktumstellungen sind selten, Fehlen einer Senkung im Innern wird l. 6 anzunehmen sein. Klingender Versausgang ist häufig (ein gutes Viertheil), dagegen Enjambement und Reimbrechung selten.

Der fünftaktige Vers findet sich außer seiner strophischen Verwendung als sogenannter „*heroic vers*“ in Nr. 10 (398 Verse) und Nr. 33 (436 Verse). Er ist in keinem der beiden Gedichte mit besonderer Kunstfertigkeit gehandhabt. Nr. 10 zeigt selten andere Cäsuren als nach der zweiten Hebung. Die ersten 100 Verse weisen nur in l. 25 eine nach der dritten Hebung, ll. 11, 65 eine lyrische im dritten Takt auf. Eine rhetorische Taktumstellung bietet l. 44, eine bei Eigennamen ll. 79, 81. Fehlender Auftakt

oder fehlende Senkung im Innern des Verses kommt in den ersten 100 Versen nicht vor. Sehr spärlich ist das Enjambement und die Reimbrechung verwendet, jenes in den ersten 100 Versen dreimal ll. 13, 22, 57, diese erst in 200 Versen einmal, l. 179. Klingende Reime dagegen sind wieder recht häufig, entweder durch Synizese veranlasst oder zusammengesetzte Reime, letztere in ll. 63, 107, 179, 247, 261, 371, 387.

In Nr. 33 zeigt sich dieselbe Unbeweglichkeit der Cäsur, nur die epische scheint öfters vorzukommen, desgleichen rhetorische Taktumstellungen, manchmal sehr wirksam wie *Dedication* l. 13 und l. 188. Enjambement und Reimbrechung weisen dasselbe Verhältnis auf wie in Nr. 10. Auch hier sind die Mehrzahl der nicht seltenen klingenden Verse zusammengesetzte Reime, so ll. 11, 17, 21, 229, 245, 333, 393.

Strophenbau.

Eine Betrachtung des Strophenbaues unserer Gedichte führt zu dem erfreulichen Resultate, dass sie keineswegs jenen Mangel an Originalität aufweisen, wie er uns in der poetischen Behandlung des Stoffes entgegengetreten ist. Zwar dürfen wir auch hier im einzelnen den unmittelbaren Einfluss der ihnen inhaltlich nahestehenden Dichtungen Dunbars, Lyndesays, Sackevilles annehmen und auf Chaucers indirectes Vorbild verweisen, aber es scheint auch der neue Geist Surreys und Wyatts nicht ohne Einwirkung geblieben zu sein. Denn es tritt uns eine Anzahl neuer oder seltener Strophenbildungen entgegen, in denen sich allerdings nicht so sehr künstlerische Fertigkeit verräth als vielmehr das Streben, durch gekünstelte äußere Form den Mangel an poetischer Gestaltung des Inhaltes zu ersetzen.

In den 45 hier in Betracht kommenden Gedichten sind nicht weniger als 24 verschiedene Strophenformen verwendet. Da einzelne dieser selbstverständlich öfters vorkommen, die Balladenstrophe sogar neben beachtenswerten Neubildungen, zu denen sie Anlass gegeben hat, fast in der Hälfte der Gedichte angewendet ist, so wird dieser relative Formenreichthum nur durch die charakteristische Thatsache

erklärlich, dass zahlreiche Gedichte aus mehreren Theilen bestehen, die nicht nur inhaltlich sondern auch metrisch durch verschiedenes Versmaß scharf gegliedert erscheinen. Solche bereits in dem Plane des Gedichtes begründete Zweitheilung in metrischer Beziehung liegt vor in Nr. 1, 10, 28, 33. In Nr. 1, 44, 45 ist die Vorrede an den Leser, in Nr. 30 das Schlussgebet in einem von dem eigentlichen Gedichte abweichenden Versmaße abgefasst.

Ferner ist die alte Form des Envoys, an welche das zuletzt genannte Beispiel schon erinnert, sehr häufig und zwar in allen Metr. I, 334 angeführten Arten verwendet. Die vorkommenden wirklichen Geleite weichen in der Form immer von derjenigen des Gedichtes ab. Zunächst sei ein einfaches, an Nr. 8 sich anschließendes Reimpaar erwähnt:

„*Finis, quod Maddie, gar mak the boun*
To all the papistis of this toun.“

Ein vierstrophiges, kunstvoll gebautes, auch inhaltlich hübsches Envoy zeigt Nr. 17. Es ist eine Anrede an das Gedicht und beginnt: „*Go, bony bill, deploir* . . .“ Gleichfalls an das Gedicht gerichtet, aber vor dasselbe gestellt, ist das nur eine Strophe umfassende Envoy zu Nr. 45 „*Now, paper, pass* . . .“.

Nur inhaltlich dem Envoy verwandt, aber in der Strophenform des Gedichtes geschrieben, ist die *Dedication* zu Nr. 33, die ich wegen der Anrede:

„*Go, bill, than, to the Laird of Dune, I send the* . . .“

hier einreihe. Persönlichen Beziehungen gewidmet sind die beiden im gleichen Versmaß abgefassten Envoys zu Nr. 39, das erste fünfstrophige an den Regenten Morton, das zweite siebenstrophige an den englischen Gesandten Killigrew gerichtet. Das Geleit zu Nr. 12 ist eine Aufforderung an die Lords, die im Gedichte geschilderte Ermordung Murrays zu rächen. Das selbst wieder in drei verschiedenen Strophenformen gebaute fünfstrophige Envoy zu Nr. 22 richtet sich an den im Gedichte heftig angegriffenen Maitland.

Formell geleitartige Schlüsse finden sich in Nr. 32 und 44. Die Schlussstrophe von Nr. 32 enthält ein

Gebet und ist, obwohl sie in der Reimstellung von derjenigen der übrigen Strophen nicht abweicht, durch den mit Absicht verwendeten umgestellten Reim deutlich charakterisiert. Sie lautet:

„Preserve with micht, fra slicht of fais defend
Our King, gude Lord! and als his Regent eik:
Lat never thair micht, but richt, with hand ay bend,
Have strenth or power thame for to hurt or wreik
We, thy pure liegis, sall pray and als beseik
To send the grace, lang space in weilfair wend,
That we may se the puneis vice, but meik,
And tressoun, all sessoun: with this we mak ane end.“

Ebenso gebe ich die durch ihre äußere Gliederung und durch Binnenreime von dem Baue des übrigen Gedichtes verschiedene, auch inhaltlich geleitartige Schlusstrophe von Nr. 44:

„Restore thy glore, O Lord, I the beseik;
Indew with trew intelligence thy flock;
Thow seis the leyis thy ennemeis seik
Thy name to blame, as thay have thy Rock.
Cum, Lord, accord, renew thy yock,
That teichers and preichers had in thy Kirk.
Avail, prevail, destroy the block,
That vurkis thir Turkis aganis the in mirk,
That we may sing thy Prayse benigne,
To the condigne, Our Lord and King.“

Inhaltlich geleitartige Schlussstrophen, die in keiner Weise von den übrigen Strophen des Gedichtes abweichen, sondern nur eine Anrede an bestimmte Personen enthalten, finden sich in Nr. 6 und Nr. 13. Ein Gebet zu Gott oder die Aufforderung zu einem solchen an die Leser enthalten die Schlussstrophen von Nr. 15, 19, 33, 38; eine eindringlichst wiederholte Aufforderung zur Ausführung oder Beachtung des im Gedichte Vorgebrachten mit ausdrücklichem Hinweis auf dieses (bill, schedull, complaint) — ein Ausklingen des Gedichtes, das auch hieher zu rechnen ist — begegnet in Nr. 11, 23, 24.

Einige Bemerkungen verdient auch die eigenthümliche Verwendung des Refrains, der nicht so oft angewendet

erscheint als man nach der Natur der Gedichte erwarten sollte, vermuthlich weil ihre Länge an die Kunst des Dichters zu große Anforderungen gestellt hätte. Er bildet, wo er vorkommt, immer den Schluss der Strophe und besteht nirgends aus einem ganzen Vers, einer Versgruppe oder gar Strophe, sondern höchstens aus einer gleichmäßig wiederkehrenden Vershälfte oder einem als Schlusswort der letzten Zeile regelmäßig angewendeten Refrainworte. Ersteres ist der Fall in Nr. 19, wo in einer Klage um Murray jede Strophe in der letzten Halbzeile mit „*James, Regent of Scotland*“ (die dritte und zehnte Strophe nur „*Regent of Scotland*“) schließt. In Nr. 32, einer Satire auf Kirkaldy, kehrt als erste Vershälfte jeder letzten Strophenzeile (mit Ausnahme der vorletzten Strophe) „*blaming thy tressoun*“ wieder, während die zweite Vershälfte verschieden und daher gar nicht metrisch bindend ist. Nr. 11 weist das Refrainwort „*deir*“, Nr. 14 „*O Lord*“, Nr. 40 „*uprichtness*“ auf.

Unvollständigen und in der Reihenfolge der Anwendung regellosen Wechsel aufweisenden Refrain zeigt Nr. 44. Von den 46 Strophen des Gedichtes tragen nur zehn den ganzen Vers

„*Kilt up your Conneis: to Geneve haist with speid*“,

fünf den zweiten Halbvers als Refrain, während die Schlusswörter von sechs anderen auf „*speid*“ reimen, vier Strophen das Wort „*Geneve*“ als Refrain haben und 21 Strophen überhaupt keinen zeigen.

Dieser hier zutage tretende Mangel an streng durchgeführter Kunstmäßigkeit erscheint auch in vielen Fällen bei dem Strophenbau, insofern nämlich als nicht alle Strophen eines Gedichtes genau nach demselben Schema gebaut sind, sondern oft ein Vers innerhalb einer Strophe durchgereimt wird, während er in den übrigen in der zweiten Hälfte der Strophe anderen Reim annimmt. Dies macht indes hier wie dort nicht den Eindruck der Nachlässigkeit, sondern den der gesuchten Abwechslung bei der häufig recht großen Länge der Gedichte.

Zweitheilige, gleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische.

Es ist charakteristisch für die Art der in unserer Sammlung gewählten Strophenformen, dass die zumeist einfachen und regelmäßig gebauten Strophen dieser Gruppe nicht vertreten sind. Die einzige Ausnahme macht eine vierzeilige, aus viertaktigen, jambisch-anapästischen Versen bestehende Strophe in der Reimstellung abab, wobei die a-Verse stumpf, die b-Verse klingend sind. Sie bildet das Schlussgebet zu Nr. 30.

II. Ungleichmetrische.

Hieher gehört die in der alt- und neuenglischen Poesie sehr beliebte Schweifreimstrophe gewöhnlicher Form (Metrik I, 357, II, 502)

aabccb.
43 43;

sie findet sich nur einmal in Nr. 31 und zwar mit weitaus überwiegender Anzahl stumpfer Reimpaare und mit stumpfen Schweifreimversen (71 : 5, bezw. 36 : 2).

Eine achtzeilige Erweiterung derselben in der Gestalt

aaabaaab
43 43

mit durchaus stumpfen Reimen zeigt Strophe 3 des aus mehreren Strophenformen zusammengesetzten Envoys zu Nr. 22. Diese Art der Schweifreimstrophe findet sich nicht in Schippers Metrik, da sonst immer in der zweiten Strophenhälfte neue Reime auftreten. Hoffmann a. a. O. p. 56 erwähnt ein Beispiel bei Montgomerie (D. P. 3), das aber zeitlich später als das unsrige aus dem Jahre 1570 sein dürfte (vgl. Brotanek a. a. O. p. 131).

Verdoppelte Schweifreimstrophen mit kürzeren Hauptversen und längeren Schweifreimversen sind häufiger. So haben die Envoys zu Nr. 12, Nr. 20 und Strophe 1 und 2 des Envoys zu Nr. 22 die Form

aabccbddbeeb
23 23 23 23

aus jambischen Versen bestehend. Die Reime von Nr. 22 sind durchwegs stumpf, in Nr. 12 und 20 überwiegen die stumpfen und zwar in den Reimpaaren mehr (23 : 1, 92 : 3) als in den Schweifreimversen (4 : 2, 20 : 4).

Statt der dreitaktigen treten viertaktige jambisch-anapästische Verse auf in Nr. 48, entsprechend der Form

$$\substack{\text{a a b c c b d d b e e b}\\ \text{2 4 \quad 2 4 \quad 2 4 \quad 2 4.}}$$

Die Reime der Schweifreimverse sind durchwegs, die der Hauptverse meist (36 : 16) stumpf.

Sechszeilige Strophen aus zwei- und mehrtaktigen Versen sind häufig (Metrik II, 514 ff.), aber Verdoppelungen, wie sie die angeführten Beispiele zeigen, sehr selten, besonders wenn sie, wie in Nr. 20, durch ein vielstrophiges Gedicht consequent und nicht ohne Kunstfertigkeit durchgeführt erscheinen. Nur Burns bietet in seiner Vorliebe für die Verbindungen zweier Strophen mit durchgereimtem b-Reime für die erste Form ein, für die zweite Form zwei Beispiele (Metrik II, 514, 516). Beide hier als Doppelstrophen der Schweifreimstrophe besprochenen Formen druckt Cranstoun, indem er a a, c c, d d, e e als je einen Vers betrachtet, also ohne Auflösung der durch leoninischen Reim deutlich in zwei Kurzzeilen zerlegten Langzeilen, nach dem Schema $\substack{\text{abcbdbeb}\\ \text{43434343}}$, bezw. $\substack{\text{abcbdbeb}\\ \text{4}}$. Doch erscheint dem Ohre die Gliederung der Strophe jedenfalls nur in obiger Anordnung, zumal sie in den allermeisten Fällen schon durch den syntaktischen Bau des Verses unterstützt wird, und ebenso dem Auge deutlicher, wenn die Verse unter- und nicht nebeneinander gedruckt werden.

Für Cranstouns Auffassung des ersten Falles als Verdoppelung der septenarischen Strophe gewährt Metrik II, 524, auch vom leoninischen Reime abgesehen, kein analoges Beispiel; ebenso finde ich keines für den zweiten Fall; Verdoppelungen von vierzeiligen Strophen mit unterbrochenem Reim (Metrik II, 477).

Eine interessante zwölfzeilige Strophenform, in der die poetische Preface *„To the Loving Reider"* zu Nr. 44 geschrieben ist, hat die Reimstellung

$$\substack{\text{a a b a a b d d c e e b}\\ \text{2 3 \quad 2 3 \quad 2 3 \quad 2 3}}$$

in der ersten Strophe und die Gestalt

$$\begin{array}{cccccccccccc} a&a&b&c&c&d&e&e&d&f&f&b\\ &2&3&&2&3&&2&3&&2&3\end{array}$$

in der zweiten, wobei zu bemerken ist, dass die als zweitaktig bezeichneten Verse sowohl solche mit stumpfen Reimen wie auch eintaktige mit klingenden Endungen sein können. Die beiden Formen unterscheiden sich von der verdoppelten Schweifreimstrophe nur dadurch, dass die Schweifreimverse nicht in der Reimstellung b-b-c-c sondern umschließend b-c-c-b reimen. Da also die beiden Hälften der Strophen nicht gleich sondern nur symmetrisch gebaut sind, gehören die Strophen eigentlich zu den zweitheiligen, ungleichgliedrigen, doch dürfte es am angezeigtesten sein, sie wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Schweifreimstrophe hier einzureihen und ihr, ähnlich der einfachen, vierzeiligen, in der englischen Poesie so ungebräuchlichen Reimstellung a b b c (Metrik II, 545) eine Art Mittelstellung anzuweisen. Cranstoun druckt die Strophe als vierzeilige, gleichmetrische, septenarische in obiger Reimstellung mit Binnenreimen. Wenn letzterer indes auch im XVI. Jahrhundert, wie früher erwähnt, als beabsichtigtes Kunstmittel vorkommt, so handelt es sich doch hier offenbar um ganz denselben Bau, wie er später im Abgesange des Gedichtes Nr. 25 vorkommt, und für diesen hat O. Hoffmann a. a. O. p. 68 bei Besprechung der den gleichen Bau aufweisenden Strophe von Montgomeries Dichtung „*The cherrie and the Slae*“ auf Grund des ausdrücklichen Zeugnisses Jakobs VI., der diese Binnenreime enthaltende Verse in seinen „*Reulis and Cautelis*“ ebenfalls in zwei Zeilen auflöst, und auf Grund einer alten Melodie zu dem im gleichen Metrum gedichteten „*The Bankis of Helikon*“ die Richtigkeit der Auflösung in Kurzzeilen nachgewiesen. Diese ist daher wohl auch in unserem Falle vorzuziehen.

Eine achtzeilige Verdoppelung der kurzzeilig reimenden septenarischen Strophe mit Einführung neuer Reime in der zweiten Hälfte, entsprechend dem Schema

$$\begin{array}{cccccccc} a&b&a&b&c&d&c&d\\ 4&3&4&3&4&3&4&3,\end{array}$$

findet sich Nr. 15. Die Reime der viertaktigen wie der dreitaktigen Verse sind meist stumpf (33 : 5, 30 : 8). Da

diese Strophe erst in neuenglischer Zeit und zwar das erstemal in einem Gedichte Wyatts vorkommt (Metrik II, 525), so gehört unser ins Jahr 1570 fallendes, vielleicht von Wyatt beeinflusstes Beispiel zu den ersten der später recht häufigen Strophenformen.

Zweitheilige, ungleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische.

Eine fünfzeilige Strophe aus viertaktigen Versen in der Reimstellung

$$aabab\ (B),$$

aus der um einen Hauptvers verkürzten gleichmetrischen Schweifreimstrophe $aabaab_4$ entstanden und besonders von Dunbar mit Vorliebe verwendet (Metrik I, 378), zeigt Nr. 8, mit theilweisem Refrain Nr. 11 und 14. Mit letzterem verbunden, bietet ihre kunstvolle Behandlung Schwierigkeit, da derselbe auch den Reim b des dritten Verses durch das ganze Gedicht fordert. Jedes der beiden Gedichte zählt 24 Strophen, und der b-Reim wiederholt sich in Nr. 11 achtmal, in Nr. 14 zehnmal.

Hieher ist wohl auch eine aus Septenaren bestehende, meist (37 : 8) stumpfe Reime enthaltende Strophe zu rechnen nach dem Schema

$$aabbb_7,$$

die, in Kurzzeilen aufgelöst, die Form

$$\begin{matrix} a & b & c & b & d & e & f & e & g & e \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}$$

ergäbe und zu den zweitheiligen, ungleichmetrischen Strophen gezählt werden müsste. Sie kommt in Nr. 29 vor und ist dort langzeilig gedruckt. Ich konnte für keine der beiden Formen sonst einen Beleg finden.

II. Ungleichmetrische.

Da das „*Poulter's measure*“ in Gedicht 1 als fortlaufende Versverbindung von Alexandriner und Septenar auftritt, so

bleibt von dieser sonst zahlreichen Gruppe nur ein Beispiel in Nr. 16 zu erwähnen, und zwar die besonders in mittelenglischer Poesie häufig vorkommende, verschränkte Schweifreimstrophe in der Gestalt

aaabab
4343.

Das Verhältnis der stumpfen zu den klingenden Versen ist in den viertaktigen 14 : 1, in den dreitaktigen 11 : 4.

Dreitheilige Strophen.

I. Gleichmetrische.

Eine sechszeilige Strophe in viertaktigen Versen und der besonders im Neuenglischen sehr beliebten Reimstellung

ab ab cc
5

(Metrik II, 615) begegnet in Nr. 34 und 35. Da sie im Mittelenglischen nur vereinzelt vorkommt und erst von Surrey und Wyatt öfter angewendet wird (Metrik I, 415), so gehören unsere Beispiele aus dem Jahre 1572 zu den ersten, vielleicht unter dem Einflusse dieser Dichter entstandenen, die es mit erklären helfen, dass Jakob VI. diese Strophenform in seinem „*Reulis and Cautelis*“ als „*Commoun Metre*“ bezeichnen darf. (Vgl. Hoffmann a. a. O. p. 60.)

Dieselbe Strophe, aber aus jambisch-anapästischen Versen bestehend und mit Binnenreim im zweiten und vierten Verse, findet sich in Nr. 38. Man kann bei der streng eingehaltenen gleichmetrischen Beschaffenheit derselben und der oben besprochenen Häufigkeit des Binnenreimes in dieser Periode Cranstoun ohneweiters zustimmen, wenn er die Strophe sechszeilig druckt, ohne Auflösung in Kurzzeilen nach den Binnenreimen. In diesem Falle erhielte man eine ungleichmetrische, bisher m. W. unbelegte Strophenform nach der Formel

abbcaddcee
4112411244,

wobei die eintaktigen b- und d-Reime consequent klingende Endung hätten.

Die seit Chaucer im Mittel- und Neuenglischen so ungemein beliebte siebenzeilige Rhyme-Royal-Strophe

ababbee_5

hat Verwendung gefunden in Nr. 1 *(Complaint)*, 71 und 22.

Auch die aus dieser Strophe durch Erweiterung der beiden Stollen um je einen Vers hervorgegangene neunzeilige Strophe von der Gestalt

aabaabbee_5

findet sich in Nr. 12, 28 *(Confessio)*, 30, 39 (beide *Envoys*).

Eine achtzeilige Strophe aus dreitaktigen Versen nach der Formel

ababbaba_3

zeigen die beiden Schlussstrophen des aus mehreren Strophenformen zusammengesetzten Envoys zu Nr. 22. Metrik II, 625 finden sich nur Beispiele aus viertaktigen und fünftaktigen Versen für diese im ganzen sehr seltene Form verzeichnet. Unser Beispiel fiele somit als m. W. erstes, von Sempill verwendet, ins Jahr 1570, und steht vielleicht unter dem Einflusse Wyatts, der diese Strophe aus viertaktigen Versen zweimal, aus fünftaktigen einmal verwendet.

Umso häufiger ist, dem Charakter unserer Gedichte entsprechend, die im Mittel- und Neuenglischen so beliebte, vermuthlich der altfranzösischen Balladenstrophe (Metrik I, 419) nachgebildete achtzeilige Strophe in der Reimstellung

ababbcbc.

In dieser Form sind nahezu die Hälfte (23) aller Gedichte unserer Sammlung geschrieben. Zunächst begegnet sie in viertaktigen Versen mit fast durchgehends stumpfen Reimen in Nr. 5 und 46. Meist aber sind fünftaktige Verse verwendet, so in Gedicht 3 (2 Strophen haben die Reimstellung ababbaba), 6, 13, 17, 18 (3 Strophen durchgereimt), 23, 24, 26, 27, 28 (1 Strophe durchgereimt), 32 (2 Strophen durchgereimt), 36, 37 (1 Strophe durchgereimt), 39, 43, 45 *(Preface* und *Envoy)*, 47. Refrain in dieser Strophe zeigen Nr. 19 und 40. Nr. 44 hat ihn nicht in allen Strophen gleichmäßig durchgeführt (die vorletzte Strophe: ababaaba).

Hieher gehört auch das *Epitaphe* zu Nr. 10, in welchem die Hauptform der Balladenstrophe in den drei Strophen desselben mit denselben Reimen wiederkehrt, so dass das folgende Schema entsteht:

ababbcbc ababbcbc ababbcbc_5.

Aus der gewöhnlichen Balladenstrophe entsteht eine neunzeilige Strophe von der Form

aababbcbc,

wenn der Anfangsvers wiederholt wird. Diese Form, aus viertaktigen Versen gebildet, zeigt Nr. 41 (Strophe 8 reimt aababbaba). Metrik II, 632 ff. enthält kein Beispiel dieser Art. Obiges Gedicht ist von Davidson und fällt in das Jahr 1573. Die fünfzeilige Stirn der Strophe könnte man auch als eine im zweiten Theile um eine Zeile verkürzte, gleichmetrische Schweifreimstrophe auffassen. Mir scheint aber der Umstand, dass Davidson dies Gedicht in unmittelbarer Folge nach einem die gewöhnliche Form der Balladenstrophe zeigenden schrieb und sonst keines in der Schweifreimstrophe verfasste, darauf hinzuweisen, dass er in der neuen Strophenform die alte weiterzubilden suchte.

Eine zehnzeilige, aus vierzeiligem Aufgesange und sechszeiligem Abgesange nach der Formel:

ababbccdcd_5

zusammengesetzte Strophe findet sich in den beiden Strophen der *Conclusion* zu Nr. 33 und hat nach Metrik II, 638 eine in neuerer Zeit von Swinburne öfters nachgebildete altfranzösische Balladenstrophe als Vorbild. Unser Beispiel aus dem Jahre 1572 dürfte also die erste Nachbildung sein.

In Nr. 4 begegnet uns eine m. W. weder in der mittel- noch in der neuenglischen Poesie belegte Strophenform in der an die Verdoppelung der Schweifreimstrophe erinnernden Reimstellung

aabaabbbcbbc

in fünftaktigen Versen mit stumpfen Versausgängen. Auf- und Abgesang bestehen aus je einer gleichmetrischen Schweifreimstrophe, die miteinander in der Reimstellung der Balladenstrophe verbunden sind. Da es bei der großen

Beliebtheit dieser Strophe nahe lag, dieselbe mit Anlehnung an andere Reimschemen zu modificieren, und da die bereits früher besprochene, nach dem Schema aababbcbc gebaute Strophe thatsächlich als eine Erweiterung in einer dem vorliegenden Falle ähnlichen Richtung gelten darf — gleichwie eine weitere, noch zu nennende Variation der Strophe in septenarischen Versen — so kann man wohl auch diese Form als eine in offenbarer Anlehnung an die Balladenstrophe entstandene Bildung ansehen und hier anführen. Damit stellt man natürlich das Moment der charakteristischen, nur noch im Virelay (Metrik I, 364) und in der aus der Balladenstrophe direct hervorgegangenen Spencerstanze vorkommenden Reimverschlingung als das Wesentliche in den Vordergrund. Überdies verzeichnet Hoffmann a. a. O. p. 63 bei Montgomerie, also um die Zeit unserer Gedichte und Spencers, ebenfalls zwei Weiterbildungen, wovon eine bereits Metrik I, 423 bei Skelton nachgewiesen ist, die andere sonst unbelegt scheint. Wir werden daher für diese Periode ein deutliches Streben nach Modificierung dieser so ungemein gebräuchlichen Balladenstrophe nicht verkennen dürfen.

II. Ungleichmetrische.

Eine der Doppelstrophe des *Commoun Metre* ähnliche Strophe, die wohl, obgleich man sie auch zu den zweitheiligen ungleichmetrischen Strophen zählen könnte, wegen ihrer Anlehnung an die Reimstellung der Balladenstrophe am besten hier einzureihen sein dürfte, zeigt Nr. 21, und zwar nach dem bisher m. W. noch nicht belegten Schema

$$\genfrac{}{}{0pt}{}{ababbcbc}{43434343}.$$

Die fünfte Strophe reimt $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababbaba}{43434343}$. Die dreitaktigen Verse sind in 14 Strophen dreimal klingend, die viertaktigen weisen zwischen stumpfem und klingendem Ausgange das Verhältnis 24 : 4 auf.

Der Umstand, dass Sempill, der Verfasser des Gedichtes, die septenarische Strophe sonst nirgends anwendet, die einfache Balladenstrophe hingegen sehr oft, lässt wohl auch hier die Annahme berechtigt erscheinen, dass er zunächst an eine Variation dieser dachte.

Eine recht kunstvoll gebaute zehnzeilige Strophe mit gleichmetrischem Aufgesange und einer ungleichmetrischen Schweifreimstrophe als Abgesang in der Reimstellung

$$a\,b\,a\,b_3\,c_2\,c_3\,b\,d_2\,d_3\,b$$

begegnet in dem vierstrophigen Envoy zu Nr. 17. Metrik II, 691 ff. finden sich für diese Form noch keine Belege, die sich sehr gut an die nicht seltenen zehnzeiligen Formen mit gleichmetrischem Aufgesange und einer Schweifreimstrophe als Abgesang anreiht, aber gegenüber dem ihm wohl zunächststehenden, Metrik II, 693 citierten Beispiele von Thomas Moore nach der Reimstellung $a\,b\,a\,b_4\,c_2\,c_3\,d\,e_2\,e_3\,d$ und anderen ähnlichen eine größere Kunstfertigkeit darin aufweist, dass die Schweifreimverse den b-Reim des Aufgesanges durchreimen. Cranstoun druckt auch hier wie in dem früher erwähnten Beispiele (p. 165) ccdd mit Unrecht als einen Vers mit leoninischem Reim.

Ferner gehört noch hieher das in der Strophe von Montgomerie's „*The cherry and the Slae*" abgefasste Gedicht Nr. 25, dessen Schema die Form

$$a\,a_4\,b_3\,c\,c_4\,b_3\,d_4\,e_3\,d_4\,e_3\,f_1\,f_1\,g_3\,h_1\,h_1\,g_3$$

hat. Der Aufgesang besteht also aus einer gewöhnlichen Schweifreimstrophe, der Abgesang aus vier kreuzweise reimenden, ungleichen Versen und einer ungleichmetrischen Schweifreimstrophe mit dreitaktigen Versen in den Schweifreimversen und einhebig klingenden Hauptversen.

Über die falsche Auffassung Cranstouns als vierzehnzeilige Strophe mit Binnenversen vergleiche man das oben S. 90 Gesagte. Unser in das Jahr 1573 fallende Beispiel gehört zu den ältesten in dieser Strophe gedichteten. Weitere Belege der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Schottland nicht seltenen und in neuerer Zeit von Burns wieder aufgenommenen Strophenart finden sich zusammengestellt bei Cranstoun in seiner Ausgabe Montgomeries, p. XLIV, Metrik II, 710 und Beiblatt zur Anglia 1894/95, S. 169.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

IX. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

ZU DEN

KUNSTFORMEN

DES

MITTELALTERLICHEN EPOS

HARTMANNS „IWEIN", DAS NIBELUNGENLIED, BOCCACCIOS „FILOSTRATO" UND CHAUCERS „TROYLUS AND CRYSEYDE".

VON

RUDOLF FISCHER

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT INNSBRUCK.



WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1899.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Es ist ein Gemeinplatz der Ästhetik, dass das Epos im Gegensatz zum Drama sich durch Formlosigkeit auszeichne. Schätzer der Form haben daraus für das Drama die höhere Kunstgattung gefolgert. Prämisse wie Schluss sind aber falsch. Selbst wenn man die Voraussetzung zugeben müsste, wäre die Folgerung falsch. Denn besieht man sich den höchst verwickelten Formenreichthum des Dramas näher, d. h. prüft man ihn genetisch auf die Ursachen seiner Entstehung hin und functionell auf die Kraft seiner Wirkung hin, so wird man bald gewahr, wie oft der dramatische Formkünstler aus der schwach verhüllten Noth der Beschränktheit seiner ausschließlich directen Darstellungsmittel eine bloße Scheintugend gemacht hat auf Kosten der Natürlichkeit der Darstellung, also ihrer Echtheit und Eindrücklichkeit. Selbst der genialste Dramatiker muss — wie auch Shakspere zeigt — mitunter bei seiner Darstellung nach der Krücke der conventionellen Theaterschablone greifen, muss seine Kunst ab und zu zur Künstelei erniedrigen.

Diesen Gefahren ist der formfreiere Epiker entrückt. Doch wenn er in den Formen der Darstellung auch nicht so gebunden ist wie der Dramatiker, so ist er deshalb noch nicht formlos. Nur dass die Formen seines Kunstwerkes nicht so offen daliegen wie beim dramatischen. Das Drama gleicht in dieser Beziehung einer Uhr im Glasgehäuse, deren Räder- und Federwerk man spielen sieht,

das Epos einer Uhr im Goldgehäuse, bloß am Zifferblatt erschaut man die Wirkung der verborgen schaffenden Kräfte.

Es soll nun im folgenden der Versuch gewagt werden, die wichtigsten Kunstformen des Epos aufzuzeigen und in ihrer Function zu erklären.

Die Untersuchung muss allerdings subjectiv einsetzen, soweit es sich um die rein-geistigen Formen handelt. In den großen Eindrücken der Dichtung empfängt der Leser die Vorstellung ihrer Composition, d. h. der oberen künstlerischen Gliederung. Hienach theilt sich die Handlung des Epos in etliche Phasen von ideeller Selbstständigkeit wie Exposition, erregendes Moment, Verwicklung, Höhepunkt, Entwicklung, Lösung. Nicht immer sind alle diese Compositions-Theile vorhanden, nirgends können aber mehr oder andere vorliegen. Zugleich bekommt der Leser von der Dichtung auch kleinere Eindrücke, er erhält eine Vorstellung von ihrer Construction, d. h. von der unteren künstlerischen Gliederung. Die Handlung des Epos vermittelt sich ihm nämlich in einer Reihe von mehr oder minder deutlich abgeschlossenen, mehr oder minder klar geprägten Bildern, die sich in materieller Selbständigkeit von einander abheben. In den compositionellen und constructiven Gebilden erschließt sich dem Leser der architektonische Bau des Epos. Wenn nun diese künstlerische Groß-Structur auch bloß subjectiv anempfunden werden kann, so darf ihr die objective Existenz doch nicht abgesprochen werden. Auch darum nicht, weil die verschiedenartige Sensibilität der einzelnen Leser stellenweise zu unklaren oder widersprechenden Eindrücken führen mag. Es kann eben durch die exacte Wissenschaft mit objectiven Kriterien der Beweis für die Existenz der obigen Gebilde geführt werden, soferne dieselben in richtiger Anempfindung herausgefunden worden sind.

Diese Kriterien werden in den materiellen Formen des Epos geboten, also in seh- und messbaren Erscheinungen, die jederzeit von jedermann nachgeprüft werden können. Sie gehören zur Klein-Structur des Epos, werden vom Dichter mehr oder weniger bewusst und oft unbewusst angewendet, um die Wirkungen seiner Compositions- und Constructions-Glieder in der Detail-Ausführung zu erreichen und zu verstärken. Diese Formen sind von mannigfacher Art, dienen aber dem gleichen Zweck: der Verlebendigung der Darstellung. Ordnet man sie nach ihrer gröberen oder feineren Wirkung, so entwickeln sie sich methodisch aus einander. So setzt sich das Epos stilistisch vor allem aus zwei Elementen zusammen: aus dem epischen und dramatischen. Dort stellt sich der Dichter mit seinem indirecten Bericht zwischen die Handlung und den Leser, hier tritt er hinter die Handlung zurück, um diese in der directen Rede seiner handelnden Figuren dem Leser unmittelbar vorzuführen. Das dramatische Element ist in der Wirkung kräftiger, darum fällt ihm naturgemäß auch die Versinnlichung des wertvolleren, psychologischen Theiles der Handlung zu. Untersucht man darum dieses Kunstmittel eingehender, so zerfällt das dramatische Element in die einzelnen dramatischen Formen. Monolog und Dialog mit ihren Spielarten enthüllen verschiedenartigen Charakter, verschieden-geartete Function. Auch diese Ergebnisse sind noch gewissermaßen summarischer Natur. Sie detaillieren sich in der Figuren-Technik. Die Träger der dramatischen Formen sind die Figuren. In ihnen verkörpert sich der psychologische Gehalt der Dichtung, das Problem. Wie sich die einzelnen Figuren zu den einzelnen dramatischen Formen verhalten, kann in sachlicher Präcision dargelegt werden. Zugleich aber geräth hier das formale Moment mit dem essentiellen in innigste Berührung, verdeutlicht sich dieses in jenem mit voller Klarheit. So specialisieren

sich in der gegebenen Reihenfolge die materiellen Kunstformen schrittweise, zu gleicher Zeit aber vergeistigen sie sich immer mehr und mehr, d. h. die Formen enthüllen in steigender Deutlichkeit ihren geistigen Inhalt.

Setzt man nun die materiellen Kunstformen in Beziehung zu den ideellen der Composition und Construction, indem man die ersteren in ihrem Verhalten zu den letzteren beschaut, so zeigt sich, dass sich die materiellen Formen je nach ihrer Lagerung quantitativ und qualitativ verändern, indem sie sich den künstlerischen Bedürfnissen der ideellen Formen anpassen, um deren künstlerischen Forderungen im einzelnen gerecht werden zu können. Im Einklang dieser beiden Momente offenbart sich, dass die ideellen Kunstformen richtig, d. h. im Sinne des Dichters anempfunden und aus dem Ganzen herausgehoben worden sind. Die subjectiven Eindrücke haben dann ihre Bestätigung durch die Beweisführung mit seh- und messbaren, also sachlich nachprüfbaren Kriterien erhalten.

Alle Kunstformen erwachsen aus den Bedürfnissen der Dichtung und schmiegen sich denselben umso enger und feiner an, als sie ja vom Dichter meist unbewusst in triebartiger Sicherheit geschaffen werden. Darum herrscht statt todter Symmetrie eine lebendige Harmonie zwischen Inhalt und Form, deshalb gewinnen die formalen Tendenzen der Dichtung symptomatische Deutlichkeit für das dichterische Problem. Aus dem gleichen Grunde können aber die formalen Erscheinungen — wissenschaftlich gefasst — auch als sichere Kriterien für die Bestimmung der geistigen Eigenart der Dichtung vielseitig verwendet werden. Die Kunstformen verrathen nämlich zunächst den Gattungscharakter des Kunstwerkes. In dieser Untersuchung also den epischen. Doch nicht nur in genereller Allgemeinheit. Auch innerhalb der Gattung des Epos charakterisieren sich dessen verschiedene Arten in formaler Weise: so hin-

sichtlich des Stoffes (das heroische oder erotische Epos), hinsichtlich der Entstehung (das volksthümliche oder kunstmäßige Epos), hinsichtlich der Tendenz (das fabulistische oder psychologische Epos). Vergleicht man eine Reihe gleichartiger Epen, so kann die Entwicklung der Gattung künstlerisch verfolgt werden: es steht das generelle Moment im Vordergrund. Vergleicht man vom selben Epos gleichartige Versionen mehrerer Dichter, so kann die künstlerische Eigenart der einzelnen Autoren festgelegt werden: es steht das individuelle Moment im Vordergrunde. Liegen ungleichartige Bearbeitungen desselben Stoffes bei heterogener Wirkung vor, so kann mit Hilfe der Kunstformen bis zum zeugungskräftigen Urquell aller Poesie, bis zur Stimmung des Dichters und seines Werkes vorgedrungen werden. Weil die Form unmittelbarer Ausfluss des Inhalts ist, wird sie für ihn so symptomatisch, dass die formale Untersuchung sich zum getreuesten, geistigen Commentar der Dichtung gestaltet.

Selbst über die fertige Dichtung hinaus reichen diese formalen Sonden, bis in die individuelle Eigenart des dichterischen Schaffens hinein. Ist der Dichter ein Meister seiner Kunst, so beherrscht er seine Kunstmittel so souverän, dass ihm Wollen und Können eins ist. Ist er aber minderwertig, so vergreift er sich in den Mitteln, oder er strebt mit geeigneten Mitteln unpassende, d. h. unorganische Wirkungen an. Den exacten Nachweis hiefür kann die formale Untersuchung bringen. So wird sie zur objectiven Censur für den Autor von beschränkter Begabung, die sich in der Dissonanz von Kunstmittel und Kunstzweck offenbart.

Diese formale Unsersuchungsmethode soll nun erst an Hartmanns „Iwein“ erprobt werden. An diesem klargeprägten Meisterwerk seiner Art möge der Bestand der epischen Kunstformen und ihre Function nachgewiesen werden.

Hierauf soll am Nibelungenlied gezeigt werden, wie sich die Kunstformen individualisieren, wie es also mit ihrer Hilfe möglich wird, Fragen der Autorschaft lösen zu helfen, sogar wenn die Verhältnisse so verwickelt sind, wie nach der Ineinander-Arbeit mehrerer Autoren am Volks-Epos. Endlich wird eine eingehende Vergleichung von Boccaccios „Filostrato" mit Chaucers „Troylus and Cryseyde" dazu angestellt werden, um die Kunstformen im Dienste der Stimmung des Kunstwerkes zu betrachten.

Wäre dieser methodische Versuch gelungen, so hätte sich die genetisch-functionelle Ästhetik in den epischen Kunstformen kritische Instrumente geschaffen, womit sie in der Lage wäre, die verschiedensten Epen individuell nach Art und Wert zu bestimmen in Hinblick auf den Kern des Wesens und der Wirkung jedes Kunstwerkes, in Hinblick auf die Kunst. Die subjectiven Eindrücke der Kunst würden dann umwertet zu objectiven, wissenschaftlichen Erkenntnissen von der Kunst.

Wien, im September 1898.

Der Verfasser.

Berichtigungen.

Seite 115 lies statt: IV. Die dramatischen Formen „**III.** Die dramatischen Formen."

„ 146 „ „ : V. Figuren-Technik „**IV.** Figuren-Technik."

Inhalt.

Zur Autoren-Frage im Nibelungenlied.

ZUR EPEN-TECHNIK

VON

HARTMANNS „IWEIN“.

In „Iwein“ verschmelzen der Abenteuer-Roman und die Liebes-Romanze zu höherer Einheit. Gemahnt an jenen die üppige Stoffülle der äußerlich zerklüfteten, buntschillernden Fabel, so erinnert an diese die reiche Innenhandlung von vorwiegend erotischer Art. Hartmann hat es nun verstanden, die beiden Elemente der Fabulistik und Psychologie harmonisch zu verbinden auf der Höhe der ethischen Lebensauffassung seiner Zeit, seines ritterlichen Standes. Er schildert in dem Gedicht den Kampf zweier Seelen in *einer* Brust, den Kampf der Ehre mit der Liebe. Nach Ehre geizt der Sinn des Ritters, den er im abenteuernden Leben befriedigt, nach Liebe drängt ihn sein Herz, das ihn daheim an die Seite seiner Dame fesselt. Zu Ehre und Liebe ist der Ritter verpflichtet. Wie er in eine Collision dieser seiner Pflichten geräth, wie er sich versündigt, wie er seine Schuld sühnt und wie er zu einer ausgleichenden Lösung gelangt, das schildert in einem typischen Beispiel an den äußeren und inneren Geschicken Iweins unser Dichter. Klar ist die Idee der Dichtung, das Stellen und Lösen ihres obersten culturellen Problems. Ebenso klar ist die Gliederung der Dichtung in ihre organischen Haupttheile. Es sind ihrer drei: Im ersten zieht der Held auf Ehre abenteuernd aus und findet Liebe. Im zweiten verliert er die Geliebte, der er aus abenteuernder Ehrlust die Treue äußerlich gebrochen; büßend als namenloser Ritter erwirbt er sich — unerkannt — von neuem die Achtung seiner Frau. Im dritten vollzieht sich nach weiteren ehrbringenden Abenteuern die offene und völlige Versöhnung mit seiner Frau: die Ehre hat ihm die Liebe wieder gewonnen. — Dies die Haupttheile der *Composition*, d. i. der geistigen Gliederung des Gedichtes.

Es fragt sich nun, ob in technischer Beziehung für die Composition nähere Aufschlüsse zu holen sind. Vorerst kann es sich nur um die Länge der Compositionsglieder handeln;

aus ihr ergibt sich ja in primitivster Art die Stärke ihres Eindruckes auf den Hörer oder Leser. Das Gedicht hat 8166 Zeilen; davon entfallen auf den Prolog 30, auf den Epilog 7, somit auf die Handlung 8129 u. zw. auf den ersten Theil 2415, auf den zweiten 3118 und auf den dritten 2596 Zeilen.

Anfang und Ende sind also relativ knapp gehalten gegenüber der breit ausladenden Mitte, d. h. der Dichter versteht es, seinen Leser rasch in die Handlung zu verwickeln und, nachdem er ihn dann nach stark erregtem Interesse lange am behaglicher ausgeführten Mitteltheil festgehalten, wieder rasch aus der Handlung vor Erlahmung des Interesses herauszuholen.

Es fragt sich nun, wie diese drei Haupttheile sich im weiteren geistig gliedern. Da für die Fabel von „Iwein“ der Abenteuer-Roman das Vorbild abgegeben, so entbehrt die Erzählung der stofflichen Einheit insofern, als die Reihe der äußeren Ereignisse, die einzelnen stofflichen Phasen der Geschichte nicht durchwegs im Causalitätsgesetze sich auseinander entwickeln, sondern oft bloß zufällig aufeinander folgen. Damit gewinnt jeder der drei Haupttheile eine stoffliche Selbständigkeit, es sind drei sich ablösende Geschichten, stofflich verbunden bloß durch die gleichen Hauptfiguren — freilich abgesehen von der geistigen Verklammerung durch die alles durchdringende Idee des Gedichtes. Jede der drei Geschichten bedarf also zum In-Krafttreten ihrer Handlung eines speciellen Anstoßes, des erregenden Momentes. Im ersten Theil ist dies die Erzählung Kalogreants von seinem misslungenen Abenteuer mit König Ascalon. Dadurch wird Iweins Ehrgeiz aufgestachelt: er besteht das Abenteuer, tödtet den König und gewinnt mit Hilfe Lunettens, der Königin Lieblingszofe, Herz und Hand und Land der verwitweten Königin Laudine. Im zweiten Theil ist das erregende Moment in der Mahnung von Iweins ritterlichem Freunde Gâwein, sich nicht zu „verliegen“, enthalten. Iwein folgt dem Rathe über Gebür, versäumt die mit seiner Herrin vereinbarte Rückkehr, so dass sie ihm die Liebe durch Lunette kündigt. Darüber wird er wahnsinnig und zum Waldmenschen. Von Frau von Narison gerettet, beschützt er sie gegen den Überfall des Grafen Aliers. Dann gewinnt er seinen Löwen. Hierauf befreit er die ob

falsch bezüchtigten Verrathes am Leben bedrängte Lunette, nachdem er inzwischen — episodisch — den Riesen Harpîn bezwungen. Dabei trifft er unerkannt mit seiner Herrin Laudine zusammen, darf es aber noch nicht wagen vor ihrer Sympathie für den „fremden Ritter“ sein Incognito fallen zu lassen, aus Furcht, durch vorzeitige Enthüllung die angebahnte Versöhnung wieder zu vereiteln. So setzt die dritte Geschichte mit einem neuen erregenden Momente ein, mit dem Streit der beiden Erbschwestern, von denen die ältere der jüngeren das Erbtheil verweigert, welch letztere sich auf die Suche nach dem „Ritter mit dem Löwen“ begibt, um in ihm ihren Retter gegen Gâwein, den unfreiwilligen Beschützer der älteren, zu finden. Wieder eine Episode: der Zwei-Riesen-Kampf. Dann der unentschiedene Zweikampf von Iwein mit Gâwein vor Artus. Erst nach dem Kampf erkennen sich die Freunde und der König entscheidet salomonisch-unblutig den Streit der Schwestern. Endlich Heimkehr und durch Lunettens Geschick die Versöhnung mit Laudinen.

Jede der drei Geschichten hat also ihr eigenes, mit der Exposition verflochtenes „erregendes Moment“. Darüber hinaus verläuft die erste Geschichte in einem Zug, ungegliedert, weil ohne fremde Zusätze in fester Verknüpfung und rascher Entwicklung der Hauptfabel. Daher auch die oben festgestellte Kürze dieses ersten Compositionstheiles des Gedichtes. Reich gegliedert erscheint danach der zweite Theil. Auf das erregende Moment folgen vier deutliche Abschnitte dieser buntbewegten Geschichte nebst einer Episode: 1. Iweins Wahnsinn und Heilung; 2. Iwein findet den Löwen und die bedrängte Lunette (die Harpîn-Episode); 3. Iwein errettet Lunette; 4. Iwein scheidet unerkannt von Laudinen. Daraus begreift sich die Länge dieses zweiten Compositionstheiles. Der dritte ist einfacher gegliedert. Auf das erregende Moment folgt unmittelbar die Episode vom Zwei-Riesen-Kampf, dann 1. der Zweikampf von Iwein mit Gâwein, und 2. die Versöhnung Iweins mit Laudinen.

Was die nackten Zahlen oben angedeutet haben, findet in der Composition der drei Hauptheile seine Bestätigung: erst die rasche Einführung, dann die breite Durchführung, endlich die knappere Ausführung.

Beachtet man wiederum das Technische an dieser feineren Gliederung der Composition, so ergeben sich neuerdings fein-charakterisierende Ziffern.

Das erregende Moment verkürzt sich schrittweise. Im ersten Theil umfasst es 936 Zeilen, im zweiten 618, im dritten 509. Mit der vorschreitenden Gesammtgeschichte wird eben das Tempo der Erzählung naturgemäß lebhafter, werden die correspondierenden Theile knapper. Auch noch ein materieller Grund erklärt dies mit. Das erregende Moment der ersten Geschichte exponiert zugleich die Gesammtgeschichte, muss daher ausführlicher werden als die beiden übrigen. Dies zeigt deutlich das Verhältnis zwischen dem erregenden Moment und dem übrigen:

im ersten Theil: 936 : 1479 = 1 : 1 3/5
„ zweiten „ : 618 : 2500 = 1 : 4
„ dritten „ : 509 : 2087 = 1 : 4

Im ersten Theil überragt also die Handlung ihr erregendes Moment an Länge nur um 3/5, in den beiden folgenden Theilen gleichmäßig um das Vierfache.

Von den Episoden findet sich keine im festgefügten ersten Theil, findet sich die eine im loseren Mitteltheil u. zw. stark retardierend inmitten der eigentlichen Handlung, nämlich zwischen deren zweiten und dritten Theil, findet sich die andere im fester gefügten dritten Theil u. zw. schwach retardierend zwischen dem erregenden Moment und der eigentlichen Handlung. Sie sind beide gleich lang (788 und 794 Zeilen). Scheidet man die Episoden aus, so zeigen die drei Geschichten eine mit dem Verlauf der Gesammtgeschichte, also mit dem sich naturgemäß beschleunigenden Erzählungstempo steigende Verkürzung: Es umfasst der erste Theil 2415 Zeilen, der zweite 2330 und der dritte 1802 Zeilen.

Diese temperamentvolle Verkürzung zeigen auch innerhalb des zweiten und dritten Theiles deren Abschnitte: im zweiten Theil hat 1.: 764 Zeilen, 2.: 529, 3.: 300, 4.: 119 Zeilen; im dritten Theil hat 1.: 914, 2.: 379 Zeilen.

In der Composition unseres Gedichtes herrscht demnach zwischen der geistigen Function und der technischen Ausführung der verschiedenartigen Theile völlige, zwecksichere Harmonie.

Diese formalen Erscheinungen der Composition erklären sich zum Theil aus den zwei verschiedenen Elementen der Dichtung, dem fabulistischen und psychologischen. Die beiden sind natürlich in jeder Geschichte vorhanden; nach dem Mischungsverhältnis, dem Vorschlagen des einen über das andere darf man aber mit terminologischer Übertreibung von Partien entweder äußerer, fabulistischer, oder innerer, psychologischer Handlung sprechen. Unser Epos zerfällt daraufhin in zwei elementare Partien. Die erste, welche mit dem ersten Haupttheil der Composition sich deckt, ist vorwiegend psychologisch: Iweins Liebesabenteuer mit Laudinen; die zweite, welcher der zweite und dritte Haupttheil der Composition entspricht, trägt infolge des starken Überwiegens der äußeren Handlung fabulistischen Charakter. Für die Art der Darstellung, welcher hier unsere Untersuchung hauptsächlich gilt, ist dieser elementare Dualismus von entscheidendem Werte. Es handelt sich im folgenden darum, die Zusammenhänge aufzudecken zwischen den elementaren Partien und der Art ihrer Darstellung. Es hat sich bereits oben gezeigt, dass die psychologische Partie nach Concentrierung, die fabulistische nach Atomisierung strebt. Das weiche, psychologische Element lässt sich eben leichter zu geschlossener Einheit formen und erscheint darin wirkungsvoller — man denke an Art und Wirkung der Tragödie im Vergleich mit der Historie Shaksperes, während das gröbere fabulistische Element der Concentration naturgemäß widerstrebt und auch gerade in vielfältiger Buntheit den stärkeren Effect erzielt. Daher die arme Gliederung in I (womit im weiteren die psychologische Partie gemeint ist), die reiche in II (der fabulistischen Partie). Dass unser geistvolles Epos psychologisch einsetzt, um sich fabulistisch fortzusetzen, entspricht der natürlichen Entwicklung: im Verlauf überwuchert die sich nothwendigermaßen immer mehr complicierende äußere Handlung die innere.

Mit der formalen und elementaren Composition, also der inneren Gliederung steht die Construction, nämlich die äußere Gliederung unseres Gedichtes in völligem Einklang. Worin besteht nun diese Construction? Die Gesammtfabel, welche der Dichtung zugrunde liegt, setzt sich aus einer Reihe von

Einzelereignissen, Situationen zusammen. Nicht alle, sondern nur die wichtigeren oder dem Dichter wichtiger scheinenden gelangen zu wirklicher Darstellung, während der Fabelgehalt der übrigen, soweit es das Verständnis des Zusammenhangs erfordert, im eingeschobenen Bericht vom Dichter hintennach gebracht oder vorweggenommen wird, zu Anfang oder am Schlusse der wirklich dargestellten Situationen angefügt wird. Bezeichnet man diese real dargestellten Situationen als Bilder, so setzt sich die Dichtung technisch aus einer bestimmten Reihe von Bildern zusammen. Es ist wie beim Drama, nur dass sich im Drama die Bilder auch äußerlich scharf voneinander abheben durch Orts- und Zeitwechsel, während im Epos die Übergänge von einem zum anderen Bild durch nachgeschobene und vorgeschobene epische Ausgänge und Eingänge manchmal fast verschwimmen. — Unser Epos mit seinen 8129 Zeilen besitzt nach meiner Eintheilung 79 Bilder, so dass die Durchschnittslänge der Bilder 103 Zeilen beträgt. Im einzelnen sind die Bilder recht verschieden in ihrer Länge. Schafft man in natürlicher Anpassung an die concreten Verhältnisse drei Längsarten: kurze: bis 20 Zeilen, mittlere: bis 100 und lange: über 100 Zeilen, so ergeben sich von kurzen Bildern im ganzen 6, von mittleren im ganzen 48 und von langen im ganzen 25 Stück. Die kurzen Bilder sind also sehr selten ($^1/_{13}$ von der Gesammtzahl). Das Streben des Dichters geht auf mittlere, die doppelt so häufig erscheinen als die langen. Diese Verhältnisse haben nichts Auffälliges an sich, sprechen für eine gewisse Ausgeglichenheit, zeigen den Dichter im Besitz aller diesbezüglichen Ausdrucksmittel. Weder ein Streben nach schwerfälliger Wucht von armer Gliederung, die sich im Überwiegen von langen Bildern ausdrückte, noch ein Zug nach graziöser Behendigkeit von reicher Gliederung, die nach viel kurzen Bildern verlangte, lässt sich hier absehen.

Es fragt sich nun, ob diese mediale Construction wirklich dem ganzen Gedicht eigenthümlich ist oder nur das äußerlich-unrichtige Ergebnis rechnerischer Zusammenfassung bildet. Man muss also vor allem nach den beiden elementaren Partien sondern.

Das psychologische I hat mit seinen 2415 Zeilen 19 Bilder, das fabulistische II hat mit seinen 5714 Zeilen

60 Bilder. Die Durchschnittslänge des Bildes beträgt also in I: 127 Zeilen, in II: 95 Zeilen.

Es bevorzugt also I längere Bilder, hat also weniger Bilder, strebt daher nach stofflicher Concentration, sucht seine Wirkung in der Wucht seiner schwereren Glieder, während II kürzere Bilder bevorzugt, also mehr Bilder hat, nach stofflicher Atomisierung strebt, seine Wirkung im rascheren Wechsel seiner leichteren Glieder sucht.

Dies bezeugt auch die Einzellänge der Bilder von I und II.

	kurz	mittel	lang
I:	2	8	9
II:	4	40	16

Sieht man von den immer verschwindend-wenigen kurzen Bildern ab, so verhält sich:

mittel : lang in I wie 1 : +1
in II wie $2^1/_2$: 1

Es strebt also I nach langen, II nach mittleren Bildern: das Detail erhärtet die Beweiskraft der Durchschnittsziffern.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so muss man sagen, dass die technische Gliederung der Construction mit der elementaren Gliederung der Composition in völligem Einklang steht. Es ist dies, wie bei solchen Erscheinungen immer, die Folge eines sich unbewusst äußernden Formgefühles des Dichters, der für seine geistigen Tendenzen unwillkürlich mit nie versagender Gefühlsfeinheit die entsprechenden Formen findet.

Das epische und dramatische Bild.

Jedes Bild umschließt eine Situation. Diese kann nun, wie beim Bild des Dramas, aus einem einzigen Stück Handlung bestehen, das sich vor dem Leser abspielt, ist dann scharf umrissen und wirkt mit der präcisen Deutlichkeit und der realen Lebendigkeit eines Einzelvorfalls. Solche direct schildernde Momentbilder seien — wegen ihrer nahen Verwandschaft mit den Bildern des Dramas — dramatische Bilder genannt. Daneben kann sich der Epiker noch eine andere Art von Bildern schaffen, die eine dauernde Situation umschließen, wobei oft eine Reihe von Einzelereignissen,

die aber sozusagen in e i n e r Linie liegen, in summarischem Bericht vorgeführt werden. Weniger Wichtiges wird in dieser Art zusammengefasst, flüchtig und damit halb verschwommen, mehr andeutungsweise als in präciser Ausführung vorgebracht. Solche Zustandsbilder seien wegen ihrer indirect berichtenden Darstellung e p i s c h e B i l d e r genannt. Die detaillierte Arbeit der dramatischen Bilder und die summarische der epischen Bilder kennzeichnet zur Genüge den höheren Wert der ersteren, den niedrigeren der letzteren. Damit ergibt sich sofort ein verlässlicher Wertmesser für die mehr oder weniger intime Darstellung des Dichters, sei es in der ganzen Dichtung, sei es in deren verschiedenen Theilen, wenn man Zahl und Masse dieser beiden Bildarten gegeneinander hält. Vergisst man hiebei nicht, dass die dramatischen Bilder in der Regel wenig von der äußeren Handlung, von der Fabel zur Darstellung bringen, die epischen aber viel, so verräth das Verhältnis der beiden Arten aufs deutlichste die Zu- und Abneigung des Dichters für die genauere oder flüchtigere Darstellung des fabulistischen Elementes. Die 79 Bilder unseres Gedichts zerfallen

in	28	ep. B.	mit	2199	Zeilen
„	51	dr. B.	„	5930	„

Somit hat das epische Bild eine Durchschnittslänge von 78 Zeilen, das dramatische Bild eine Durchschnittslänge von 116 Zeilen.

Das dramatische Bild ist also um die Hälfte länger als das epische Bild. Dies liegt in der Natur der Sache, denn die detailierte Darstellung braucht eben mehr Platz als die bloß summarische. Den Durchschnittsziffern entsprechen auch die Einzelerscheinungen. Theilt man die Bilder in kurze (bis 20 Zeilen), mittlere (bis 100 Zeilen) und lange (über 100 Zeilen), so sind:

	kurz	mittel	lang
ep. B.:	3	19	6
dr. B.:	3	29	19

Es verhält sich demnach:

kurz : (mittel + lang)	bei den	ep. B.	wie	3 : 25 = 1 : 8
„	„	dr. B.	„	3 : 48 — 1 : 16

Die kurzen epischen Bilder sind also relativ doppelt so häufig als die kurzen dramatischen Bilder.

Es verhält sich weiters:

mittel : lang bei den ep. B. wie 19 : 6 = 3 : 1
„ „ dr. B. „ 29 : 19 = $1\frac{1}{2}$: 1

Die mittleren epischen Bilder sind also relativ doppelt so häufig als die mittleren dramatischen Bilder.

Das epische Bild strebt nach Kürze, das dramatische Bild nach Länge. — Charakterisieren sich darin die Bildarten selber, so fragt es sich nun, wie viel sie zur Charakterisierung der Gesammtdichtung beitragen. Es verhalten sich:

ep. B. : dr. B., u. zw. numerisch = 28 : 51 = 1 : $1\frac{4}{5}$
„ „ quantitativ = 2199 : 5930 = 1 : $+2\frac{2}{3}$

Die dramatischen Bilder überragen also die epischen in der Häufigkeit ihres Erscheinens fast ums Doppelte, in der Wucht ihrer Gesammtmasse fast ums Dreifache. Da die Lebendigkeit und Plasticität der Darstellung auf den dramatischen Bildern beruht, so bedeutet deren Überwiegen für unser Gedicht eine lebhafte und plastische Ausführung.

Es handelt sich nun darum, zu erfahren, ob sich diese Grunderscheinung nach den beiden elementaren Partien der Dichtung verändert.[1])

I : ep. B. : dr. B. = 8 : 11 = 1 : $1\frac{3}{8}$
II : = 20 : 40 = 1 : 2

Das psychologische I besitzt also relativ mehr epische Bilder als das fabulistische II. So muss es auch sein. Das psychologische I bringt der äußeren Handlung weniger Interesse entgegen, thut sie also nach Möglichkeit im summarischen Bericht des epischen Bildes ab: hiezu braucht es eben viele epische Bilder. Hingegen bevorzugt das fabulistische II die äußere Handlung und stellt sie in wirkungsvoller Präcision dar: hiezu braucht es aber viele dramatische Bilder.

---

[1]) Da hiemit die feinere Betrachtung beginnt, so müssen aus der Masse der epischen Bilder in II 118 Zeilen ausgeschieden werden, welche unorganische Einschiebsel enthalten: es handelt sich um die zweimalige Zwiesprache des Dichters in Person mit der allegorischen „Frau Minne“. Das erstemal im erregenden Moment der Entwicklung (58 Zeilen), das zweitemal in der ersten Handlung der Lösung (60 Zeilen).

Noch kräftiger drückt sich dieser Unterschied im Massenverhältnis aus:

I: ep. B. : dr. B. = 735 : 1680 = 1 : $2^1/_4$
II: = 1346 : 4250 = 1 : $3^1/_6$

Die dramatischen Bilder sind also in II ihrer Gesammtmasse nach noch mächtiger als ihre Häufigkeit allein schon bedingen würde.

Dabei unterliegen aber beide Kategorien gleichmäßig der in II gegenüber I eintretenden, allgemeinen Verkürzung der Bilder überhaupt. Dies zeigen deutlich die Durchschnittslängen:

in I hat das ep. B. 92 Zeilen, das dr. B. 153 Zeilen
„ II „ „ „ „ 67 „ „ „ „ 106 „

Die Verlässlichkeit dieser andeutenden Ziffern erweist das Detail. Sieht man von den überall seltenen kurzen Bildern ab, so verhält sich:

bei den ep. B. mittel : lang	= 4 : 3 = $1^1/_3$: 1	in	I
	= 15 : 3 = 5 : 1	„	II
„ „ dr. B.	= 4 : 6 = 1 : $1^1/_2$	„	I
	= 25 : 13 = 2 : 1	„	II

Es drängen also epische wie dramatische Bilder in II relativ $3^1/_2$mal so stark nach der mittleren Länge als in I. Auch im Detail zeigt sich in I ein Streben nach Länge, in II nach Kürze.

So stehen denn die Composition und die Construction in ihrer obersten Gliederung völlig in Einklang.

Das Epos zerfällt seiner Composition nach formal in drei Theile, in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung, elementar in zwei Theile, in das psychologische I und fabulistische II. Die Verwicklung deckt sich mit dem psychologischen I, das fabulistische II umfasst die Entwicklung und Lösung. Es ersteht nun die Frage, ob sich innerhalb des fabulistischen II zwischen den beiden formalen Compositionstheilen Unterschiede ergeben betreffs der Art der Darstellung im epischen oder dramatischen Bilde, und wenn, ob dieselben charakteristische Bedeutung besitzen. Der Kürze wegen sei die fabulistische Entwicklung *A*, die fabulistische Lösung *B* genannt. *A* hat 28 Bilder mit 3060 Zeilen, sein Bild also im Durchschnitt 109 Zeilen,

B hat 32 Bilder mit 2536 Zeilen, sein Bild also im Durchschnitt 79 Zeilen.

Es nimmt also die Lebhaftigkeit der Gliederung in *B* zu: die gegen Ende sich immer mehr verwickelnde Handlung erfordert naturgemäß kürzere Bilder.

Theilt man die Bilder nach epischen und dramatischen, so verhält sich:

in *A*: ep. B. : dr. B. = 10 : 18 = 1 : $1^4/_5$
„ *B*: = 10 : 22 = 1 : $2^1/_5$

Das dramatische Bild nimmt also in *B* zu: die gegen Ende reicher lagernde Stofffülle verlangt — bei der fabulistischen Tendenz von II — ein stärkeres Überwiegen des dramatischen Bildes in *B*.

So der Bildzahl nach, weil sich in *B* mehr wichtige Situationen ergeben, die präcise ausgeführt werden müssen, als in *A*. Beachtet man die Masse der Bilder, so zeigt sich das Gegentheil:

A: ep. B. : dr. B. = 524 : 2536 = 1 : —5
B: = 822 : 1714 = 1 : $2^1/_{12}$

Die fabulistische Tendenz von II herrscht demnach in *A* rein, d. h. numerisch und quantitativ, nämlich die dramatischen Bilder sind hier nicht nur häufiger, sondern auch länger als die epischen Bilder. Hingegen ist in *B* die fabulistische Tendenz nur einseitig, nur numerisch durchgedrungen, nämlich die dramatischen Bilder sind zwar zahlreicher als die epischen Bilder, aber kürzer, die epischen Bilder sind zwar seltener als die dramatischen Bilder, aber länger. Die Fülle von Stoff nöthigt den Dichter in *B* oft zur Bildung dramatischer Bilder, aber in kürzerer Fassung, wie sie ihn auch zwingt, die epischen Bilder trotz ihrer summarischen Berichterstattung breiter auszuführen. Dazu treten im weiteren noch zwei Gründe mit derselben Wirkung: das sich gegen das Ende hin überhaupt beschleunigende Tempo der Darstellung, welches die dramatischen Bilder knapper gerathen lässt, und die in der Lösung sich wieder stärker regende psychologische Tendenz, welche das fabulistische Element mehr nach den epischen Bildern hin abdrängt. All dies zeigt sich am deutlichsten in den Durchschnittslängen der Bilder:

A:	ep. B.: $52^1/_2$ Zeilen,	dr. B.:	141 Zeilen
B:	„ „ 82 „	„ „	78 „

Die Beweiskraft der Durchschnittslänge erhärtet die Detaillänge:

		mittel		lang					mittel		lang		
ep. B.:	A:	8	:	1	=	8 : 1	dr. B.:	A:	11	:	7	=	$+1^1/_2 : 1$
	B:	7	:	2	=	$3^1/_2 : 1$		B:	14	:	6	=	$2^1/_3 : 1$

Das epische Bild strebt in A mehr als doppelt so stark nach Mittellänge, ist also kürzer als in B; das dramatische strebt in A viel schwächer nach Mittellänge, ist also länger als in B.

Hat die Composition die Art der Darstellung in ihren allgemeinen Tendenzen verrathen, so hat die Construction die obersten concreten Darstellungsmittel aufgewiesen und deren Anpassung an die Bedürfnisse der einzelnen compositionellen Theile. Die Construction erscheint als die geschmeidige Dienerin der Composition. Darum ist sie von symbolischer Bedeutung. Ihre äußerlich messbaren Erscheinungen sind von geistiger Eindrucksfähigkeit. Freilich stellen sich diese geistigen Reflexe beim empfänglichen Leser unbewusst ein, wie sie ja auch der formfühlige Dichter unbewusst geschaffen, doch sie enthüllen sich mit mathematischer Präcision der wissenschaftlichen Kritik. Da sich durch diese Kriterien das bewusste Verständnis der Dichtung steigert und die Erkenntnis des dichterischen Genius klärt, lohnt es sich wohl der Mühe, die im bisherigen noch recht allgemein gehaltene Untersuchung ins feinere Detail hineinzuführen.

Das epische und dramatische Element.

Hat die Composition den geistigen Organismus des Epos in dessen Haupttheilen aufgedeckt, hat die Construction die formale Gliederung in die Bilder gezeigt und hat sich in der epischen oder dramatischen Prägung der Bilder die künstlerische Darstellung des Stoffes in ihrer gröbsten Art enthüllt, so soll nun auf die feinere ästhetische Arbeit des Dichters, auf seinen Stil der Darstellung eingegangen werden.

Der Epiker kann sowohl erzählen, als auch dramatisieren. Dies geschieht, wenn er seine Figuren das Wort er-

greifen lässt, jenes wenn er selber berichtet. Er hat also — im Vergleich mit dem Dramatiker — zweierlei stilistische Ausdrucksmittel zur Verfügung und gewinnt in deren mehr oder weniger ausschließlichen Verwendung eine reich nuancierte Reihe von stilistischen Kunstmitteln der Darstellung. Da der einfache Bericht die indirecte Vermittlung bedeutet im Verhältnis zur directen dramatischen Ausführung, so übertrifft diese stilistische Art die erstere an unmittelbarer Lebendigkeit. Sie wird, wenn häufig angewandt, die allgemeine Lebendigkeit der Gesammtdichtung steigern, und sie wird im einzelnen dort angewendet werden, wo der Dichter durch besondere Lebendigkeit wirken will, sei es dass die Stoffphase oder seine persönliche Neigung ihn dazu treibt. Das quantitative Verhältnis des epischen Elementes zum dramatischen, das sich in den Zeilensummen genau fassen lässt, wird also tiefgehende Aufschlüsse objectiver und subjectiver Art, über die Dichtung und den Dichter zu geben im Stande sein.

Betrachtet man dieses Verhältnis zuerst für die ganze Dichtung, so ergeben sich folgende Ziffern:

$$\text{ep.} : \text{dr.} = 3814 : 4315 = 1 : +1\,{}^{1}/_{8}$$

Das dramatische Element überwiegt und es sichert dadurch dem Ganzen eine große Lebendigkeit.

Darin aber erschöpft sich die Function des dramatischen Elementes nicht. Es gewinnt über diesen sozusagen ornamentalen Charakter hinsichtlich der äußeren Handlung eine organische Bedeutung für die innere Handlung. Alle psychologischen Probleme der Dichtung drängen eben nach der Unmittelbarkeit dramatischer Vermittlung. Wo also die Innenhandlung an Fülle und Wichtigkeit die Außenhandlung übertrifft, da wird das dramatische Element das epische überragen müssen. Dies zeigt deutlich eine Vergleichung des psychologischen I mit dem fabulistischen II:

$$\text{I: ep.} : \text{dr.} = 872 : 1543 = 1 : 1\,{}^{3}/_{4}$$
$$\text{II:} \quad = 2942 : 2772 = 1\,{}^{1}/_{16} : 1$$

Das psychologische I drängt nach dramatischer Darstellung, deren Zeilensumme jene des epischen um $^{3}/_{4}$ mächtig überragt, während im fabulistischen II das epische Element das dramatische majorisiert.

Auch innerhalb II herrscht ein verständlicher Unterschied:

$$\begin{aligned} A\colon & \text{ ep.} : \text{dr.} = 1531 : 1587 = 1 : 1 \\ B\colon & \quad = 1411 : 1185 = 1^{1}/_{5} : 1 \end{aligned}$$

Das dramatische Element weicht also schrittweise zurück. Dies spricht für das mähliche Zurückweichen der Innenhandlung vor der Außenhandlung; bei der im Vorschreiten sich immer mehr verwickelnden Fabel wird eben jene von dieser immer üppiger überwuchert. In dieser Abnahme des dramatischen Elementes darf aber nicht zugleich eine Abnahme an Lebendigkeit der Darstellung der Außenhandlung erblickt werden. Hiefür kann in anderer Art gesorgt werden und hat der Dichter — wie oben gezeigt worden — auch gesorgt durch die Verkürzung der Bilder im einzelnen, ihre Vermehrung im allgemeinen, durch das vorschreitende Überwiegen der dramatischen Bilder über die epischen.

Es wurde gezeigt, dass das scharf umrissene dramatische Bild von größerer Eindrücklichkeit sei als das verschwommene epische Bild, und dass das dramatische Element größere Lebendigkeit der Darstellung erzeuge, als das epische Element. Naturgemäß finden sich die beiden verwandten Momente zusammen: im dramatischen Bild überwiegt das dramatische Element, im epischen Bild das epische Element:

$$\begin{aligned} \text{ep. B.: } & \text{ ep.} : \text{dr.} = 1959 : 240 = 8 : 1 \\ \text{dr. B.: } & \quad = 1855 : 4075 = 1 : +2^{1}/_{5} \end{aligned}$$

In den minderwertigen und darum nur summarisch berichteten Partien der epischen Bilder herrscht also das epische Element fast ausschließlich, in den wichtigen und darum präcise dargestellten Partien der dramatischen Bilder dominiert hingegen das dramatische Element sehr kräftig. In dieser stilistischen Ausführung ergibt sich der zweite grundlegende Unterschied zwischen dem epischen und dramatischen Bilde.

Es fragt sich nun, ob diese Bildarten in starrer Gattungsmäßigkeit unverändert bleiben oder ob sie sich innerhalb ihrer typischen Structur zweckmäßig verändern — in feiner Anschmiegung an den Ort, wo sie erscheinen.

Vergleichen wir also das dramatische Bild des psychologischen I mit dem des fabulistischen II:

$$\text{I: ep.:dr.} = 267:1413 = 1:5\tfrac{1}{9}$$
$$\text{II:} \quad . \quad = 1588:2662 = 1:1\tfrac{2}{3}$$

In I ist also das dramatische Element dreimal so stark als in II. Die dramatischen Bilder sind demnach in I nicht nur zahlreicher als in II, sie sind auch besser.

Vergleichen wir weiters das epische Bild des psychologischen I mit dem des fabulistischen II:

$$\text{I: ep.:dr.} = 605:130 = 4\tfrac{3}{5}:1$$
$$\text{II:} \quad = 1354:110 = 12\tfrac{1}{3}:1$$

In II ist also das epische Element mehr als zweieinhalbmal so stark als in I, die epischen Bilder sind demnach in II besser als in I. So hat denn das psychologische I mit seiner dramatischen Tendenz die dramatischen Bilder verbessert, die epischen verschlechtert, das fabulistische II mit seiner epischen Tendenz die epischen Bilder verbessert, die dramatischen verschlechtert — alles aber innerhalb der typischen Structur der Bildgattung.

Diese Erscheinung lässt sich weiter ins Detail verfolgen, wenn man das fabulistische II nach der Entwicklung und Lösung in *A* und *B* scheidet.

Da die Stoffülle von *A* zu *B* anwächst, so ergibt sich mit Nothwendigkeit, dass die epischen Bilder in *B* noch summarischer in ihrer Darstellung, also noch undramatischer in ihrem Stil werden, als sie es in *A* schon sind:

$$A\text{: ep.:dr.} = 526:56 = 9\tfrac{2}{5}:1$$
$$B\text{:} \quad = 828:54 = 15\tfrac{1}{3}:1$$

Das epische Element ist also in *B* $\tfrac{2}{3}$mal stärker als in *A*: das fabulistischere *B* verbessert die epischen Bilder.

Anders verhält es sich mit den dramatischen Bildern. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass gegen Ende auch die psychologische Innenhandlung infolge der Austragung der Seelenkämpfe sich wieder stärker regt. Dies führt naturgemäß zu einer Verstärkung des dramatischen Elementes, aber nur in den dramatischen Bildern:

$$A\text{: ep.:dr.} = 1005:1531 = 1:1\tfrac{1}{2}$$
$$B\text{:} \quad = 583:1131 = 1:1\tfrac{7}{8}$$

In feinster Art reagieren also die künstlerischen Ausdrucksmittel auf die ästhetischen Bedürfnisse der unterschiedlichen Theile der Dichtung. Die sich immer mehr verwickelnde Handlung mit ihrer schrittweise sich mehrenden Fülle des Stoffes und der wachsenden Bedeutung des Stoffes bedingte einerseits eine immer stärkere Verkürzung der Bilder, ein immer kräftigeres Überwiegen der dramatischen Bilder über die epischen. Dieses schrittweise Anschwellen der Außenhandlung war andererseits nothwendigermaßen von einem immer größeren Zurückweichen der Innenhandlung begleitet, was sich in dem schrittweisen Zurückweichen des dramatischen Elementes vor dem epischen widerspiegelte. Erst zum Schluss musste die Innenhandlung gegen die Außenhandlung wieder kräftiger ankämpfen, musste also das dramatische Element wieder stärker anwachsen und that dies in den ihm eigenthümlichen dramatischen Bildern.

Die Tendenzen liegen klar zutage, finden in den Kunstmitteln ihren verständlichen Ausdruck. Die Kriterien boten sich in den summarischen Ziffern der Zahl und Masse der Kunstmittel. Um die Beweiskraft dieser Ziffern — wenn es noch nöthig wäre — zu erhärten, bedarf es der folgenden detaillierten Darlegung.

1. Die epischen Bilder.

Es gibt 28 epische Bilder mit 2199 Zeilen. Hievon sind als unorganische Einlagen (Zwiesprachen des Dichters mit Frau Minne) abzuziehen 118 Zeilen (u. zw. in II*A* : 58 = ep. : dr. = 29 : 29, in II*B* : 60 = ep. : dr. = 46 : 14). Somit verbleiben 2081 Zeilen. Die epischen Bilder bestehen nun entweder bloß aus dem epischen Elemente, d. h. sie sind ausschließlich berichtend und mögen „rein" genannt werden, oder sie besitzen auch eine Beimengung vom dramatischen Elemente und mögen „unrein" genannt werden.

Innerhalb der epischen Bilder verhält sich nun:

1. numerisch: rein : unrein = 19 : 9 = $2^1/_9$: 1
2. quantitativ: = 955 : 1126 = 1 : +$1^1/_8$

Es überwiegen also die reinen epischen Bilder die unreinen der Zahl nach um mehr als das Doppelte. Da aber

nur die längeren epischen Bilder durch dramatischen Beisatz „verunreinigt“ werden, so überwiegen quantitativ die unreinen; freilich nur um ein starkes Achtel der Zeilenmasse.

Innerhalb der unreinen stellt sich das Mischungsverhältnis der beiden Elemente folgendermaßen:

$$\text{ep.} : \text{dr.} = 929 : 197 = 4^2/_3 : 1$$

Es überwiegt also auch hier das epische Element das dramatische ganz gewaltig. Dass nur in längeren epischen Bildern der Dichter auch dramatisiert, bezeugt das Detail. Scheidet man die epischen Bilder in kürzere (bis 100 Zeilen) und längere (über 100 Zeilen), so entfallen auf die

	kürzeren		längeren	
von den reinen:	18	:	1	= 18 : 1
„ „ unreinen:	4	:	5	= 1 : $1^1/_4$

So die allgemeinen Verhältnisse. Sie verändern sich zweckentsprechend nach den conträren Tendenzen der beiden Haupttheile der Dichtung.

Es entfallen an

	reinen		unreinen Bildern	
auf das psych. I:	4	:	4	= 1 : 1
„ „ fab. II:	15	:	5	= 3 : 1

In I halten infolge seiner dramatischen Tendenz die unreinen epischen Bilder den reinen numerisch das Gleichgewicht, in II bringt dessen epische Tendenz die reinen epischen Bilder zu dreifacher Überlegenheit.

Besieht man sich die Verhältnisse vom quantitativen Standpunkte aus, so verhält sich an Zeilenmasse bei den Bildern:

	rein		unrein	
im psych. I:	262	:	473	= 1 : $1^4/_5$
„ fab. II:	693	:	653	= +1 : 1

In I überwiegen die unreinen Bilder, die ja nach Länge streben, fast ums Doppelte; in II überwiegen die reinen, allerdings nur ein wenig, sie streben ja nach Kürze.

Sehr bezeichnend unterscheiden sich die unreinen Bilder in I und II hinsichtlich des Mischungsverhältnisses beider Elemente:

I: ep. : dr. = 343 : 130 = $2^1/_3$: 1
II: = 586 : 67 = $8^2/_3$: 1

In II mit seiner epischen Tendenz sind selbst die unreinen epischen Bilder viel weniger unrein als in I, das epische Element ist in II 3²/₃ mal stärker als in I.

Hinsichtlich der reinen und unreinen epischen Bilder steht also sowohl die numerische Vertheilung, als auch die Massenvertheilung und sogar das Verhältnis des epischen Elementes zum dramatischen völlig in Einklang mit dem dramatischen Charakter des psychologischen I und mit dem epischen Charakter des fabulistischen II.

Geht man tiefer ins Detail, indem man II nach Entwicklung und Lösung in *A* und *B* theilt, so verwirrt sich das Bild in charakteristischer Art. Es wäre zu erwarten, dass im fabulistischen *B* (soweit es dramatischer wird, kommen ja nur die dramatischen Bilder in Betracht) die reinen epischen Bilder in jeder Weise noch besser zur Geltung kämen als in *A*. Doch das Gegentheil tritt ein. Nothwendigermaßen, wenn man schärfer zusieht. Die Stofffülle mehrt sich von *A* zu *B*. So erklärt es sich, dass *A* für den summarischen Bericht noch mit kürzeren epischen Bildern sein Auslangen findet, während *B* zu längeren epischen Bildern seine Zuflucht nehmen muss. Die kurzen epischen Bilder streben aber nach Reinheit, die längeren nach Unreinheit. Darum sind die epischen Bilder in *A*, weil sie kürzer sind, insgesammt reiner, in *B*, weil sie länger sind, unreiner, obwohl *B*, ja weil *B* fabulistischer ist als *A*. Das Moment der Stofffülle brutalisiert hier die stilfeinere Ausführung.

2. Die dramatischen Bilder.

Die dramatischen Bilder enthalten durchwegs neben dem — im Epos selbstverständlichen — epischen Elemente auch das dramatische. Im Mischungsverhältnis beider Elemente ergeben sich sehr bedeutende und charakteristische Unterschiede.

Von den 51 dramatischen Bildern zeigt nur ein einziges die Mischung zu gleichen Theilen:

ep. : dr. = 1 : 1

Die übrigen 50 Bilder theilen sich in zwei Arten: entweder überwiegt das epische Element (**ep.** : dr.) oder das dramatische Element (ep. : **dr.**). Es verhält sich:

$$(\textbf{ep.} : \text{dr.}) : (\text{ep.} : \textbf{dr.}) = 14 : 36 = 1 : 2\tfrac{4}{7}$$

Die dramatischen Bilder mit vorschlagendem dramatischen Element überwiegen also um weit mehr als das Doppelte die dramatischen Bilder mit vorschlagendem epischen Elemente.

Die große Intensität des dramatischen Elementes zeigt eine detailliertere Untersuchung.

Unter den 36 „dramatischeren" Bildern finden sich 28, wo das dramatische Element das epische bis zum Fünffachen überwiegt, und 8, wo es über das Fünffache hinaus überwiegt; also

$$28 : 8 = 3\tfrac{1}{2} : 1$$

Unter den 14 „epischeren" Bildern finden sich 13, wo das epische Element das dramatische bis zum Fünffachen überwiegt und nur e i n e s, wo es über das Fünffache hinaus überwiegt; also

$$13 : 1 = 13 : 1$$

So überwiegt denn das dramatische Element das epische in den dramatischen Bildern nicht nur numerisch, sondern auch quantitativ viel stärker, als das epische Element das dramatische. Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Sie verschieben sich in sehr charakteristischer Art nach den verschiedentlichen Theilen der Dichtung.

Im psychologischen I überwiegt das dramatische Element das epische in allen dramatischen Bildern:

$$(\textbf{ep.} : \text{dr.}) : (\text{ep.} : \textbf{dr.}) = 0 : 11 = 0 : \infty$$

Im fabulistischen II ergeben sich folgende drei Kategorien:

1. (ep. = dr.) = 1
2. (**ep.** : dr.) = 14
3. (ep. : **dr.**) = 25

also: $(\textbf{ep.} : \text{dr.}) : (\text{ep.} : \textbf{dr.}) = 14 : 25 = 1 : 1\tfrac{2}{3}$

Die dramatische Tendenz des psychologischen I lässt also nur solche dramatische Bilder zu, wo das dramatische Element überwiegt; selbst die epische Tendenz des fabulistischen II verhindert nicht eine wenigstens nicht schwache Majorität der „dramatischeren" Bilder über die „epischeren".

Theilt man II in *A* und *B*, so kommt des letzteren schon mehrfach beobachteter, relativ dramatischer Charakter innerhalb der dramatischen Bilder auch hier in ebenso feiner wie deutlicher Art zur Geltung.

A: (ep. : dr.) : (ep. : dr.) = 8 : 10 = 1 : 1¼
B: = 6 : 15 = 1 : 2½

A ist also in seinen dramatischen Bildern um die Hälfte weniger vom dramatischen Element durchsetzt als *B*, weil das dramatische Element am Schluss der Dichtung infolge der Austragung der psychologischen Probleme wieder stärker anwachsen muss.

Die dramatischen Formen.

Im bisherigen wurde das dramatische Element bloß quantitativ in summarischer Zusammenfassung betrachtet. Nun soll die Untersuchung qualitativ geführt werden. Hiezu muss das dramatische Element in seine einzelnen dramatischen Formen zerlegt werden, die dem Epiker zur Verfügung stehen. Er ist reicher als der Dramatiker. Gleich diesem verwendet er den Monolog und Dialog. Den Dialog aber kann sich der Epiker durch epische Einschübe bequemer gestalten und ihn selbst glaubwürdiger, also eindrücklicher ausgestalten, indem er in diesen epischen Einschüben Momente zur Darstellung bringen kann, die der Dramatiker oft gegen die Wahrscheinlichkeit der Situation in das Zwiegespräch selbst hineinflechten muss, seien dies den Redenden bekannte Voraussetzungen für ihr Gespräch, seien es Eindrücke, die die Redenden während der Rede durch dieselbe aufeinander gewinnen. So wird der epische Dialog durch die neutral erklärende Zwischenrede des Dichters häufiger oder seltener unterbrochen und auch hieraus kann der Epiker eine künstlerische Ausbeute erzielen: er kann seinen Dialog dramatisch-loser bauen infolge stärkerer epischer Durchsetzung, ihn also dramatisch schwächer gestalten, oder er kann seinen Dialog dramatisch-fester bauen infolge schwächerer epischer Durchsetzung, ihn also dramatisch stärker gestalten. Über den Monolog und Dialog hinaus steht ihm aber noch eine dramatische Form zur Verfügung: es ist die Ansprache. Hier spricht nur e i n e Person, während die Antwort der anderen unterbleibt oder nur in epischer Darstellung vermittelt wird. In der Ansprache ist der naturgemäße Übergang von der epischen zur dramatischen Darstellung zu sehen. Gegen-

über dem volldramatischen Dialog darf die Ansprache eine halbdramatische Form genannt werden. Neben dem Dialog und der Ansprache als dramatischen Formen bedeutet — wie im eigentlichen Drama — der Monolog eine theilweise Abschwenkung nach dem lyrischen Gebiet der Poesie. Er ist der Träger der psychologischen Intimität, kann zwar sehr dramatisch wirken, muss es aber nicht. Mit diesen zwei Hauptkategorien des lyrischen (Monolog) und des dramatischen (Dialog und Ansprache) Elementes und mit der Scheidung des letzteren in das volldramatische (Dialog) und halbdramatische (Ansprache) gewinnt man präcise Kriterien für die Beurtheilung der Intensität oder Extensität der dramatisierten Materie des Epos. Im weiteren bemisst sich daran die lebendige Eindrücklichkeit des ganzen Gedichtes, sowie seiner compositionellen und constructiven Glieder.

Die gesammte dramatische Masse beträgt in „Iwein" 4315 Zeilen. Darin sind zwei längere Berichte eingeschlossen: Kalogreant erzählt (im erregenden Moment von I) von seinem misslungenen Abenteuer, und der „hûsherre" erzählt (in der Episode von II *A*) vom Riesen Harpîn. Bei der Länge dieser „Erzählungen im Gespräch" verlieren die Gespräche ihren dramatischen Charakter. Daher sind diese beiden Berichte im Ausmaß von 733 Zeilen von der dramatischen Gesammtmasse abzuziehen, wonach für diese 3582 Zeilen erübrigen. Jedoch es sind innerhalb dieser Berichte kleinere dramatische Partien im Ausmaße von 218 Zeilen vorhanden, was der dramatischen Gesammtmasse wieder zuzurechnen ist, die demnach 3800 Zeilen beträgt.

Es mögen nun die dramatischen Formen vorerst summarisch und quantitativ betrachtet werden, wie sie sich in diese dramatische Gesammtmasse theilen.

Es verhält sich:

$$\text{dr.} : \text{lyr.} = 3340 : 460 = 7\tfrac{1}{4} : 1$$

Das eigentlich dramatische Element überwiegt also das lyrische riesig.

Es verhält sich:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} = 2739 : 601 = 4\tfrac{3}{5} : 1$$

Die stärkere Volldramatik überwiegt also die schwächere Halbdramatik sehr bedeutend.

Danach darf die Behauptung aufgestellt werden, dass durch den dramatischen Theil von „Iwein" ein stark dramatischer Zug geht. Nicht nur quantitativ (ep. : dr. = 1 : +1 $^1/_8$), sondern auch qualitativ ist das Epos stark dramatisch. Dies die Gesammtverhältnisse.

Es fragt sich nun, ob dieselben durch die **Composition** nuanciert werden, also ob vor allem die beiden Haupttheile der Dichtung, das psychologische I und das fabulistische II durch die Verwendung der verschiedenen dramatischen Formen Farbe gewinnen.

Es verhält sich in

I: dr. : lyr. = 929 : 210 = 4 $^3/_5$: 1
II: = 2411 : 250 = 9 $^2/_3$: 1

Der Monolog ist also in I mehr als doppelt so stark vertreten als in II: das psychologische I braucht ihn eben zum directen Ausdruck der Stimmung und Entschlussfassung seiner Figuren viel mehr als das fabulistische II, wo die Figuren innerlich weniger bewegt sind.

Es verhält sich in

I: Dial. : Anspr. = 844 : 85 = 10 : 1
II: = 1895 : 516 = 3 $^2/_3$: 1

Die stärkere Volldramatik überwiegt also die schwächere Halbdramatik in I fast um das Dreifache im Vergleich mit II: das psychologische I neigt bei seiner dramatischen Tendenz viel stärker zur kräftigeren dramatischen Form als das fabulistische II mit seiner epischen Tendenz.

Sondert man II in das fabulistische *A* und das fabulistisch-psychologische *B*, so verhält sich in

A: dr. : lyr. = 1287 : 189 = 6 $^4/_5$: 1
B: = 1124 : 61 = 18 $^1/_3$: 1

In *B* schrumpft also der Monolog auf ein Minimum, in Vergleich mit *A* auf $^1/_3$ zusammen — trotz des dramatischen Einschlages. Das ist nur scheinbar auffällig: am Schlusse der Dichtung, in der compositionellen Lösung ist eben die geistige Disposition der Figuren so klar, handelt es sich nur mehr um ihr persönlich-actives Auseinandersetzen, dass der vorwiegend stimmungsmalende Monolog fast überflüssig wird.

Es verhält sich in

A: Dial. : Anspr. = 920 : 367 = $2^1/_2$: 1
B: = 975 : 149 = $6^1/_2$: 1

Im fabulistisch-psychologischen B überwiegt also gegenüber dem bloß fabulistischen A die dramatisch bessere Form der schlechteren um weit mehr als das Doppelte: in der direct-persönlichen Wechselrede vollzieht sich die Lösung der psychologischen Probleme.

So zeigt denn die Verwendung der dramatischen Formen die engste und feinsinnigste Übereinstimmung zwischen der Art der dramatischen Form und der Art der compositionellen Partie, wo sie auftritt.

Die Untersuchung war bisher nur auf das gröbste Kriterium, auf das der Massenverhältnisse gestellt. Es soll nun das feinere Kriterium der Beziehung zwischen der Zahl und Einzellänge der verschiedenen dramatischen Formen, also ihrer Frequenz und Ausdehnung zur Geltung kommen.

1. Der Monolog.

Von den 23 Monologen der Dichtung erscheinen in I 8, in II 15. — In II, das viel mehr als doppelt so lang ist als I, kommen also kaum doppelt so viele Monologe vor. Dies spricht für die schon an der Masse erwiesene Monolog-Freundlichkeit von I, spricht auch für die größere Bedeutung der einzelnen Monologe in I, weil sie hier länger, also inhaltsreicher sein müssen als in II. Theilt man die Monologe in kürzere (bis 20 Zeilen) und längere (über 20 Zeilen), so besitzt an

	kürzeren		längeren	
I:	4	:	4	= 1 : 1
II:	12	:	3	= 4 : 1

Das monolog-freundliche I hat also gleichviel kürzere wie längere Monologe, das monolog-feindliche II fast nur kürzere.

Von A zu B steigert sich die Abneigung gegen die Monologe, wie an der Masse zu ersehen war. Das drückt sich auch in ihrer Länge aus.

Es besitzt an

	kürzeren		längeren	
A:	6	:	3	= 2 : 1
B:	6	:	0	= ∞ : 0

Es hat also *A* um die Hälfte mehr Monologe als das wenig kürzere *B*, und es hat *A* doppelt so viel kürzere als längere Monologe, *B* bloß kürzere.

2. Die Ansprache.

Von den 35 Ansprachen der Dichtung erscheinen im ansprache-feindlichen I 6, im ansprache-freundlichen II 29, also in II fast fünfmal mehr, obwohl es I an Länge nur um etwas mehr als das Zweifache übertrifft.

Theilt man die Ansprachen in kurze (bis 20 Zeilen), in mittlere (bis 30 Zeilen) und in lange (bis 150 Zeilen), so hat von

	kurzen	mittleren	langen
I:	3	3	0
II:	16	11	2

Es hat also das ansprache-freundliche II viele kurze und auch lange Ansprachen, I hingegen gar keine langen und nur wenig kurze. Neben der reichen Abwechslung von II steht die Ärmlichkeit von I.

3. Der Dialog.

Von den 38 Dialogen der Dichtung entfallen 9 auf das dialog-freundliche I, 29 auf das dialog-feindliche II, auf dieses also dreimal so viel als auf jenes, obwohl dieses kaum dreimal so lang ist als jenes. Daraus folgt, dass II zwar an Zahl seiner Dialoge I übertrifft, dass aber in I die Dialoge im allgemeinen länger, also inhaltsreicher und daher wichtiger sind als in II. Dies verräth bereits die Durchschnittlänge: in I beträgt sie 94, in II $65\frac{1}{3}$ Zeilen, so dass der Dialog in I durchschnittlich um die Hälfte länger ist, als in II.

Hiezu stimmt das Detail. Theilt man die Dialoge in kurze (bis 20 Zeilen), in mittlere (bis 100 Zeilen) und lange (bis 400 Zeilen) so hat von

	kurzen	mittleren	langen
I:	1	4	4
II:	5	19	5

Von den minderwertigen kurzen hat I nur einen einzigen, II aber 5; demnach ist in II $\frac{1}{5}$ der Dialoge minderbedeutend. Hingegen verhält sich in

I:	mittellang : lang =	4 : 4 =	1 : 1
II:		= 19 : 5 =	— 4 : 1

Es strebt also deutlichst I nach längeren, d. h. bedeutenden, II nach kürzeren, d. h. minderbedeutenden Dialogen.

Sehr bezeichnend unterscheiden sich innerhalb II das fabulistische *A* und fabulistisch-psychologische *B*.

Es hat von	kurzen	mittleren	langen
A:	2	9	2
B:	3	10	3

Der Unterschied spricht zu Gunsten des dramatischeren *B*, weil es die einzelnen Längskategorien seines Dialoges relativ gleichmäßiger vertreten hat, denn es verhält sich

in *A*:	mittel : (kurz + lang) =	9 : 4 =	$2^1/_4$: 1
„ *B*:		= 10 : 6 =	$1^2/_3$: 1

Es neigt also *A* mehr zu medialer Einförmigkeit, während *B* in der reicher vertretenen Verschiedenheit seiner Dialoglänge bessere Ausdrucksmittel besitzt.

So hat denn das Detail die Ergebnisse aus dem summarischen Kriterium der Masse nicht nur bestätigt, sondern auch noch feiner ausgeführt.

Summarisch ist aber noch die bisherige Zusammenfassung des Duologs, d. h. des Zwiegesprächs und des Polylogs, d. h. des Vielgesprächs im Dialog. Der Unterschied ist nicht nur äußerlicher Art, dass im Duolog zwei Figuren, im Polylog drei oder noch mehr zu Worte kommen; er ist auch innerer Art: der Duolog erzeugt eine intimere und intensivere dramatische Wirkung gegenüber dem äußerlicheren und massiveren Effect des Polylogs.

In Bezug auf Masse verhält sich

Duol. : Pol. = 2087 : 652 = + $3^1/_5$: 1

Die wichtigere Form ist also auch die mehr als dreimal so starke.

a) Der Polylog.

Nur selten erweitert sich der Duolog zum Drei- oder Vier-Gespräch, also zum Polylog. Das ganze Gedicht weist bloß fünf Polyloge auf. Sie sind natürlich durchwegs recht lang (81—216 Zeilen) und erscheinen in I relativ öfter und stärker als in II:

I hat 2 Pol. mit 325 Zeilen
II „ 3 „ „ 327 „

Auch ist der Polylog innerhalb II in *A* schwächer (1 Pol. = 86 Zeilen) als in *B* (2 Pol. = 241 Zeilen) vertreten.

Der Polylog erscheint also vornehmlich im psychologischen, also dramatischen I und im fabulistisch-psychologischen, also ziemlich dramatischen II *B*. Im fabulistischen II *A* findet sich nur ein einziger Polylog, und der in der Episode und überdies ziemlich zerrissen, so dass er leicht in kleine Duologe aufgetheilt werden könnte.

So ist denn auch der Polylog in seiner Verwendung höchst symptomatisch für die compositionellen Partien der der Dichtung, wo er auftritt.

b) Der Duolog.

Es finden sich im ganzen 33 Duologe von sehr verschiedener Länge. Nennt man den Duolog bis 20 Zeilen kurz, bis 100 mittel, bis 400 lang, so ergeben sich 6 kurze, 21 mittlere und 6 lange Duologe. Die einzelnen Längs-Kategorien sind numerisch derart vertreten, das alle Gattungen in einer Zahl sich vorfinden, die dieses wichtigste dramatische Kunstmittel erheischt, d. h. die wichtigere mittlere Kategorie ist fast doppelt so stark als die beiden extremen zusammengenommen, die wiederum gegeneinander gehalten gleich stark sind. Es verhält sich nämlich

mittel : (kurz + lang) = 21 : 12 = 2 : 1
kurz : lang = 6 : 6 = 1 : 1

Nach den Tendenzen der Hauptpartien verschieben sich aber in zwecksicherer Weise die Verhältnisse: das psychologisch-dramatische I hat 7, das fabulistisch-epische II hat 26 Duologe, ersteres also relativ wenigere, aber längere, letzteres relativ mehr, aber kürzere, ersteres demnach bedeutendere, letzteres minderbedeutende Duologe. Dies bezeugt schon die Durchnittslänge:

für I bei 519 Zeilen in toto : 74 Zeilen
„ II „ 1568 „ „ „ : 60 „

Das Detail erhärtet die Beweiskraft der Durchschnittsziffern.

Er hat von	kurzen	mittleren	langen
I:	1	4	2
II:	5	17	4

In I erscheint also nur ein einziger kurzer, also minder bedeutender Duolog, in II sind es 5, d. i. 1/5 vom Ganzen. Die mittleren sind in I nur doppelt so zahlreich als die langen (4 : 2), in II jedoch mehr als viermal so zahlreich (17 : 4).

In I zeigt sich also ein deutliches Streben nach längerem Duolog, in II nach kürzerem.

Diese Tendenz von II verschärft sich im Übergang von *A* zu *B*.

Es hat von	kurzen	mittleren	langen
A:	2	8	2
B:	3	9	2

Die kurzen Duologe machen in *A* nur 1/6, in *B* aber + 1/5 der Gesammtzahl aus und bei gleichviel langen hat *B* um einen mittleren Duolog mehr. Deutlich drückt sich dies in der Durchschnittslänge aus; sie beträgt:

in *A* (bei insgesammt 834 Zeilen): 69 1/2 Zeilen
„ *B* („ „ 734 „): 52 1/2 „

Daraus darf nun aber nicht auf eine totale Abnahme des dramatischen Charakters von *B* gegenüber *A* geschlossen werden. Der Duolog wird in *B* knapper, weil das sich gegen Schluss beschleunigende Tempo der Darstellung überhaupt nach Knappheit der Formen drängt. Andererseits combiniert die Lösung ihre Figuren naturgemäß gern zu größeren Gruppen, wie sich ja auch oben in der Polylog-Freudigkeit von *B* deutlich erwiesen hat. Das abschließende *B* gibt sich eben dramatisch relativ stärker im Polylog als im Duolog aus.

Im bisherigen wurden die dramatischen Formen in ihrem Verhältnisse zu den compositionellen Theilen der Dichtung betrachtet. Dabei hat sich die völlige Harmonie zwischen der Eigenart der Formen und der Eigenart der jeweiligen compositionellen Partie ergeben. Nun fragt es sich, ob auch die **Construction** die dramatischen Formen beeinflusst, wie sich dieselben zu den epischen und dramatischen Bildern verhalten.

Da das dramatische Bild zu dramatischer Ausführung neigt, das epische zu epischer, so ist von vorneherein anzunehmen, das die stark-dramatischen Formen im epischen Bilde schwach, die schwach-dramatischen Formen aber relativ stark vertreten sein werden. Thatsächlich geht diese natürliche Tendenz bei unserem stilfeinen Dichter so weit, dass die volldramatischen Formen des Duologs und Polylogs ausschließlich auf die dramatischen Bilder beschränkt werden. (Die einzige, aber nicht vollwertige Ausnahme bildet ein kurzer Duolog von 29 Zeilen in einem epischen Bild: ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter und Frau Minne, also ein unorganisches Einschiebsel).

Es kann sich also hier bloß darum handeln, den Antheil der epischen, respective dramatischen Bilder an der Ansprache und an dem Monolog festzustellen, um die Zu- und Abneigung der verschiedenen Formen zu den verschiedenen Bildarten klarzulegen.

Von den 34 Ansprachen[1]) finden sich nur 4, d. i. —$\frac{1}{8}$, von den 23 Monologen jedoch 10, d. i. fast die Hälfte in epischen Bildern. Die halb-dramatische Form der Ansprache strebt also viel stärker nach den dramatischen Bildern, als die lyrische Form des Monologs.

Doch nicht nur numerisch, auch quantitativ kommt dies zur Geltung.

Anspr.: ep. B. : dr. B. = 29 : 558 = 1 : $19\frac{1}{4}$
Mon.: = 168 : 292 = 1 : $1\frac{3}{4}$

Hierin prägen sich die Tendenzen noch kräftiger aus. Zusammenfassend zeigen dies die Durchschnittslängen der epischen (d. h. in epischen Bildern eingebetteten) Ansprachen oder Monologe und der dramatischen (d. h. in dramatischen Bildern eingebetteten) Ansprachen oder Monologe:

die ep. Anspr. hat $7\frac{1}{4}$ Zeilen	}	ep. : dr. = $7\frac{1}{4}$: $18\frac{1}{2}$ =
„ dr. „ „ $18\frac{1}{2}$ „		= 1 : $2\frac{1}{2}$
der ep. Mon. „ $16\frac{1}{2}$ „	}	ep. : dr. = $16\frac{1}{2}$: $22\frac{1}{2}$ =
„ dr. „ „ $22\frac{1}{2}$ „		= 1 : $1\frac{1}{3}$

Die Vertheilung der Formen auf die Bilder entspricht also den wechselseitigen Eigenarten aufs feinste.

[1]) Es entfällt eine Ansprache (Hartmann an Frau Minne) als unorganisches Einschiebsel, u. zw. in II *B* im Ausmaße von 14 Zeilen.

Dies die Verhältnisse in der Gesammtdichtung. Sie werden begreiflicherweise durch die Einflüsse der compositionellen Partien nuanciert.

a) Die Ansprache.

Sie ist im psychologisch-dramatischen I schlechter postiert, als im fabulistisch-epischen II. Der Unterschied liegt bloß im Numerischen:

I: ep. B. : dr. B. = 1 : 5 = 1 : 5
II: = 3 : 25 = 1 : $8^1/_3$

Es finden sich also die Ansprachen in I relativ häufiger in epischen Bildern, als in II. Die dramatischen Bilder von I verhalten sich demnach gegen die halbdramatische Ansprache ablehnender, als die dramatischen Bilder von II, u. zw. darum, weil die dramatischen Bilder im dramatischen I eben besser sind, als die dramatischen Bilder im epischen II.

Scheidet man das epische II nach *A* und *B*, so ergibt sich nur ein quantitativer Unterschied, u. zw. hat die epische Ansprache in *A* 11 Zeilen, in *B* 2 Zeilen im Durchschnitt, und die dramatische Ansprache von *A* hat eine Durchschnittslänge von $26^1/_2$, die von *B* von 11 Zeilen. In *B* sind also die epischen und dramatischen Ansprachen gegenüber *A* sehr gekürzt, also minderwertiger, weil das fabulistisch-psychologische *B* wieder dramatischer ist, also ablehnender gegen die halbdramatische Form im Vergleiche mit dem bloß fabulistischen *A*.

b) Der Monolog.

Diese lyrische Form erscheint in den ausschließlich oder auch psychologisch-dramatischen Partien, nämlich in I und II *B* stark vom dramatischen Bild abgedrängt nach dem epischen Bild hin:

numerisch: ep. B. : dr. B. = 9 : 5 = $1^4/_5$: 1
quantitativ: = 163 : 108 = $1^1/_2$: 1

In diesen Partien ist eben das dramatische Bild so gut dramatisch, dass es sich gegen die lyrische Form ablehnend verhält.

Anders im fabulistisch-epischen II *A*: da drängt der Monolog sehr stark zum dramatischen Bilde hin und vom epischen Bilde weg:

numerisch: ep. B. : dr. B. = 1 : 8 = 1 : 8
quantitativ: = 5 : 184 = 1 : 37

In dieser Partie ist eben das dramatische Bild so schlecht dramatisch, dass er sich gegen die lyrische Form nicht wehrt.

Man sieht also, wie die dominierenden Tendenzen der compositionellen Haupttheile der Dichtung in die feineren Glieder der Construction hineinspielen, so dass in diesen die Zu- oder Abneigung für die verschiedenen dramatischen Formen hier noch stärker zur Geltung kommt, als seitens der compositionellen Haupttheile in summarischer Betrachtung.

Technischer Bau des Duologs.

Die Untersuchung der dramatischen Formen erfordert eine eingehendere Betrachtung der technischen Gliederung der Hauptform, des Duologs. Es handelt sich hier um seine Zusammensetzung aus den einzelnen Redestücken. Je nach der Zahl der Redestücke ist der Duolog arm oder reich gegliedert, je nach der Länge der Redestücke leicht oder schwer gegliedert. Das verschiedenartige Zusammenwirken beider Momente verleiht ihm seine technische Total-Physiognomie: er bewegt sich zwischen den Extremen von lebhaft (mit vielen und kurzen Redestücken) und schwerfällig (mit wenigen und langen Redestücken). Diese Eigenschaften des Duologs bleiben aber nicht im Formalen stecken, sondern übersetzen sich in stilistische Effecte: der schwerfällige Duolog wirkt stilisiert, der lebhafte realistisch. Das lange Redestück entsteht eben durch ein künstliches Zusammenfassen sachlicher Momente in der ununterbrochenen Rede des Sprechers, während das kurze Redestück in natürlicher Art nur immer ein sachliches Moment isoliert bringt, worauf der Gegenredner sofort antwortet.

Es soll zuerst die Durchschnittslänge des Redestückes, dann die Zahl und Länge der Redestücke festgelegt werden u. zw. erst für die ganze Dichtung, dann für deren compositionelle Haupttheile. Da der Duolog nur in dramatischen Bildern erscheint, entfällt eine weitere Sonderung nach den Bildarten.

1. Die Durchschnittslänge des Redestückes.

Der Duolog umfasst 2087 Zeilen und 221 Redestücke, so dass die Durchschnittslänge des Redestückes — $9\frac{1}{2}$ Zeilen beträgt.

2. Die Zahl der Redestücke.

Es handelt sich hier um die Extensität der Gliederung des Duologs. Sie spiegelt sich im Verhältnis der theoretisch minimalen Gliederung zur thatsächlichen.

Die vorhandenen 33 Duologe müssen ad minimum 66 Redestücke haben, besitzen aber de facto 221, also um $3\frac{1}{3}$mal mehr. Der Duolog ist also im ganzen ziemlich reich gegliedert. Dies erhärtet das Detail. Es besitzen:

2 — 5	6 — 10	11 — 22	Redestücke
18	10	5	Duologe
18	: 15	=	$1\frac{1}{5}:1$

Die Duologe mit wenig Redestücken (bis 5) überwiegen also die Duologe mit viel Redestücken (von 6 bis 22) nur um ein Fünftel. Von den 15 reicheren Duologen ist ein Drittel sehr reich an Redestücken (von 11 bis 22).

3. Die Länge der Redestücke.

Es handelt sich hier um die Intensität der Gliederung des Duologs. Das Redestück schwankt an Länge vom Drittel einer Zeile bis zu 87 Zeilen hinauf. Der Dichter hat also die Ausdrucksmittel von der hitzigsten oder spitzigsten Wechselrede bis zum breithinwallenden rhetorischen Pathos zur Verfügung. Schafft man natürliche Längs-Kategorien, so theilen sich die Redestücke in kurze (bis 5), in mittlere (bis 15) und in lange (bis 87 Zeilen). Es erscheinen

von kurzen	mittleren	langen	
110	75	36	Redestücke.

Die Tendenz geht also im allgemeinen auf kurze Redestücke, denn es verhält sich:

kurz : (mittel + lang) = 110 : 111 = 1 : 1
mittel : lang = 75 : 36 = 2 : 1

Theilt man die kurzen in sehr kurze ($\frac{1}{3}$ bis 2 Zeilen) und kurze (3 bis 5 Zeilen), die langen in sehr lange (31 bis 87 Zeilen) und lange (16 bis 30 Zeilen), so verhält sich:

sehr kurz : kurz = 77 : 33 = $2\frac{1}{3}$: 1
lang : sehr lang = 25 : 11 = $2\frac{1}{4}$: 1

Also auch im Detail erhärtet sich die Tendenz nach relativ kurzen Redestücken.

Da der Duolog in „Iwein" einerseits nach Reichthum an Redestücken, andererseits nach Kürze der Redestücke drängt, so ergibt sich daraus ein rascher und vielfältiger Wechsel derselben innerhalb des Duologs und dieser gewinnt hiedurch eine starke Lebhaftigkeit. Er trägt also vorwiegend ein realistisches Gepräge.

Dies die Erscheinungen für die Gesammtdichtung.

Es fragt sich nun, ob man darin eine individuelle Eigenthümlichkeit des Dichters zu sehen hat, wenn nämlich diese Verhältnisse die ganze Dichtung hindurch unverändert auftreten, oder ob sich ein Unterschied im Bau des Duologs zeigt in Hinblick auf die Hauptpartien der Dichtung, wodurch sich erwiese, dass der Dichter bei verschiedengeartetem Bau des Duologs aus technischen Erscheinungen stilistische Wirkungen schöpfte. Oder richtiger gesprochen, da dem großen Meister seiner Kunst das Technische sich unbewusst einstellt, ob in technischen Erscheinungen sich unwillkürlich stilistische Tendenzen widerspiegeln.

Es muss also in der Untersuchung nach dem psychologischen I und fabulistischen II gesondert werden.

1. Die Durchschnittslänge des Redestückes.

I hat 80 Redestücke mit 519 Zeilen, also $6\frac{1}{2}$ Zeilen im Durchschnitt; II hat 141 Redestücke mit 1568 Zeilen, also $11\frac{1}{5}$ Zeilen im Durchschnitt.

Im psychologisch-dramatischen I ist also die Lebhaftigkeit des Duologs fast doppelt so stark, als im fabulistisch-epischen II.

2. Die Zahl der Redestücke.

	Zahl der Duologe		Zahl der Redestücke ad minimum		de facto	
I:	7	=	14	:	80	= 1 : $5\frac{2}{3}$
II:	26	=	52	:	141	= 1 : $2\frac{2}{3}$

Im psychologisch-dramatischen I ist also der Duolog doppelt reicher, also dramatischer, als im fabulistisch-epischen II.

Dies erhärtet das Detail. Es finden sich von Duologen

mit	2—5	6—10	11—22	Redestücken
in I:	0	4	3	
„ II:	18	6	2	

$0 : 7 = 0 : \infty$
$18 : 8 = 2\frac{1}{4} : 1$
$4 : 3 = 1\frac{1}{3} : 1$
$6 : 2 = 3 : 1$

In I kommen also arme Duologe (mit 2 bis 5 Redestücken) überhaupt nicht vor, während diese in II die erdrückende Majorität bilden, und es überwiegen die mittleren die reichen Duologe in I nur um ein Drittel, in II aber um das Dreifache.

Die reiche Gliederung in I, die arme in II erweist sich deutlich am Detail der Erscheinungen.

3. Die Länge der Redestücke.

Es hat sich für die ganze Dichtung gezeigt, dass trotz der Tendenz nach kurzen Redestücken auch mittlere und lange zur Genüge vorhanden sind, also die verschiedenen diesbezüglichen Kunstmittel dem Dichter geläufig sind. Es ist nun von vorneherein wahrscheinlich, dass das psychologisch-dramatische I in diesen Kunstmitteln nuancenreicher sein muss als das fabulistisch-epische II, dass — technisch gesprochen — in I die mittellangen Redestücke im Vergleich mit den kurzen und langen seltener, in II häufiger vorkommen müssen. Dies beweisen die Ziffern untrüglich:

I: mittel : (kurz + lang) $= 18 : 62 = 1 : 3\frac{1}{2}$
II: $= 57 : 84 = 1 : 1\frac{1}{2}$

Es ist also I um mehr als das Doppelte nuancenreicher als II. Dies wird durch das Detail noch schärfer beleuchtet, wenn man kurz in sehr kurz und kurz, lang in sehr lang und lang sondert. So erhält man also die Reihe:

sehr kurz + kurz + m i t t e l + lang + sehr lang

Dabei ist (kurz + lang) : minder extrem,
(sehr kurz + sehr lang) : mehr extrem.

Setzt man die beiden Gruppen gegeneinander, so verhält sich

in I: (kurz + lang) : (sehr kurz + sehr lang) = 15 : 47 = 1 : +3
„ II: = 43 : 41 = 1 : 1

Im psychologisch-dramatischen I überwiegen also die extremeren Redestücke den minder extremen um mehr als das Dreifache, während sich im fabulistisch-epischen II beide Arten das Gleichgewicht halten. Fasst man die Redestücke von 3 bis 30 Zeilen, also die kurzen, mittleren und langen in eine Gruppe der medialen, die Redestücke von $^1/_3$ bis 2 und von 31 bis 87 Zeilen, also die sehr kurzen und sehr langen in die andere Gruppe der extremen zusammen, so verhält sich

in I: medial : extrem = 33 : 47 = 1 : –$1^1/_2$
„ II: = 100 : 41 = $2^1/_6$: 1

Das dramatischere I strebt also nach extremen Redestücken, d. h. nach Varietät im Bau seines Duologs, das epischere II strebt nach medialen Redestücken, d. h. nach Uniformität.

Der Unterschied zwischen dem „dramatischen" Duolog von I und dem „epischen" Duolog von II besteht also nicht nur in der größeren Lebhaftigkeit des ersteren, also in einem technischen Quantum, sondern auch in dessen Verschiedenartigkeit, also in einem technischen Quale.

Das fabulistische II theilt sich in *A* und *B*. Es fragt sich, ob zwischen diesen beiden, compositionell gesprochen zwischen der Entwicklung und Lösung ein Unterschied in Hinblick auf den Duolog besteht.

1. Die Durchschnittslänge der Redestücke.

A hat 79 Redestücke mit 834 Zeilen, also $10^3/_5$ Zeilen im Durchschnitt; *B* hat 62 Redestücke mit 734 Zeilen, also +12 Zeilen im Durchschnitt.

Die Lebhaftigkeit des Duologs nimmt also in *B* etwas ab.

2. Die Zahl der Redestücke.

	Zahl der Duologe		Zahl der Redestücke ad minimum		de facto		
A:	12	=	24	:	79	=	1 : $3^1/_2$
B:	14	=	28	:	62	=	1 : $2^1/_5$

In *B* verschärft sich die Tendenz nach Armut an Redestücken. Dies erhärtet das Detail. Es finden sich von Duologen

mit	2 — 5	6 — 10	11 — 22 Redestücken
in *A*:	7	3	2
„ *B*:	11	3	0

$7 : 5 = 1\frac{1}{2} : 1$
$11 : 3 = 3\frac{2}{3} : 1$
$3 : 2 = 1\frac{1}{2} : 1$
$3 : 0 = \infty : 0$

B drängt also mehr als doppelt stärker nach Duologen mit wenig Redestücken und hat keinen einzigen Duolog mit viel Redestücken.

3. Länge der Redestücke.

A: mittel : (kurz + lang) $= 28 : 51 = 1 : 1\frac{4}{5}$
B: $= 29 : 33 = 1 : +1$

Es begünstigt also *B* die mittleren Redestücke gegenüber den kurzen und langen vielmehr als *A* und erzielt dadurch eine größere Uniformität.

A: (kurz + lang) : (sehr kurz + sehr lang) $= 24 : 27 = 1 : 1\frac{1}{8}$
B: $= 19 : 14 = 1\frac{1}{3} : 1$

In *A* überwiegen — wenngleich nur minimal — die extremeren Redestücke, in *B* jedoch — und ziemlich stark — die minder extremen.

Fasst man zusammen, so verliert der Duolog beim Übergang von *A* zu *B* an Lebhaftigkeit und Verschiedenartigkeit. Überschaut man den ganzen Weg von I zu II *A* und II *B*, so zeigt sich, dass die Dichtung mit dramatischer Lebhaftigkeit einsetzt, um im Verlauf immer episch-ruhiger zu werden — im Bau ihres Duologs. Die psychologischen Probleme werden schrittweise einfacher und damit wird ihr Hauptträger, der Duolog schrittweise ebenmäßiger.

Figuren-Technik.

Das dramatische Element wird von den Figuren getragen, im tieferen Sinne von ihnen bestimmt. Alle technischen Erscheinungen, die am dramatischen Elemente beobachtet wurden, finden also in ihnen ihre psychologische Begründung. In unserer Untersuchung aber, die den Weg zum tieferen Verständnis von außen nach innen sucht, um den symptomatischen Wert der äußeren Erscheinungen für das innere Wesen der Dichtung nachzuweisen und ebensosehr um sich methodisch von dem objectiven Beweise nicht nach dem subjectiven Eindruck ablenken zu lassen, in unserer Untersuchung muss nun auch bei den Figuren erst mit dem Äußerlich-technischen eingesetzt werden. Die Figuren sollen nun nach ihren dramatischen Formen, deren Wert bereits klar gelegt ist, bewertet werden.

A. Die Figuren-Technik im Hinblick auf die ganze Dichtung.

Die erste Frage der Figuren-Technik richtet sich auf die Zahl der Figuren. In „Iwein“ erscheinen 33 Figuren. Sie sind im einzelnen von sehr ungleicher Bedeutung und scheiden sich in zwei oberste Gruppen, in die Haupt- und Nebenfiguren. Es sind dies Qualitätsgruppen, die zum eingehenden Vergleich herausfordern.

I. Haupt- und Nebenfiguren.

Die Hauptfiguren sind gering an Zahl: 4, die Nebenfiguren sind stark an Zahl: 29; die Hauptfiguren sind reich an dramatischer Gesammtzeilenmasse: 2529½ Zeilen, die Nebenfiguren sind arm an dramatischer Gesammtzeilenmasse: 1227½ Zeilen; die Durchschnittsziffer der Zeilen-

masse beträgt demnach für eine Hauptfigur: 632 Zeilen, die Durchschnittsziffer der Zeilenmasse für eine Nebenfigur: 42 Zeilen; die Hauptfiguren treten oft auf: insgesammt 86 mal, also im Durchschnitt: 21 mal, die Nebenfiguren treten selten auf: insgesammt 53 mal, also im Durchschnitt: kaum 2 mal.

Diese gegensätzlichen Gruppeneigenschaften sind bis zu einem gewissen Grade selbstverständlich. Dass der Gegensatz hier so scharf ist, spricht jedoch für die große Kunst des Dichters, das Hauptinteresse auf wenige Hauptträger seiner Ideen und der dieselben versinnlichenden Fabel zu concentrieren. Ein kräftiges und damit wirkungsvolles Zusammenfassen spiegelt sich in diesen Erscheinungen.

Es fragt sich nun beim Eintritt ins feiner charakterisierende Detail, wie sich die beiden Figurengruppen zu den einzelnen, qualitativ verschiedenen dramatischen Formen verhalten, d. h. welchen Antheil sie daran nehmen. Von zwei Gesichtspunkten aus soll die Frage beantwortet werden, denn es ist ebensosehr von Bedeutung, welchen Antheil an der Masse der jeweiligen dramatischen Form eine Figur hat, um die Wucht ihrer diesbezüglichen Wirkung ermessen zu können, als auch wie oft eine Figur mit derselben dramatischen Form in Erscheinung tritt, also wie oft sie auftritt, um die Wirkung ihrer Frequenz sich veranschaulichen zu können. Wie viel und wie oft sie an den einzelnen dramatischen Formen Antheil nimmt, muss demnach bestimmt werden.[1])

1. Der Monolog der Haupt- und Nebenfiguren.

Eine richtige Anschauung gibt die directe Vergleichung der absoluten Massen- oder Frequenzziffern nicht, es müssen vielmehr die Verhältniszahlen innerhalb der Gruppen der Haupt- respective Nebenfiguren gegenüber gehalten werden. Die richtige Vorstellung von der Stärke des lyrischen Elements erfließt aus dessen Vergleichung mit dem eigentlich dramatischen (also Dialog und Ansprache). Es verhält sich nun:

---

[1]) Dabei ist für die Nebenfiguren eine Ansprache von 14 Zeilen und ein Duolog von 29 Zeilen in Abrechnung zu bringen, weil sie (Hartman-Minne) unorganisch sind.

bei den Hauptfiguren:		
lyr. : dr. = 394 : $2135^1/_2$ = 1 : $6^1/_2$	in Bezug auf die Masse,	
bei den Nebenfiguren:		
lyr. : dr. = 66 : $1204^1/_2$ = 1 : $18^1/_4$		
bei den Hauptfiguren:		
lyr. : dr. = 15 : 70 = 1 : $4^2/_3$	in Bezug auf die Frequenz.	
bei den Nebenfiguren:		
lyr. : dr. = 8 : 48 = 1 : 6		

Die Hauptfiguren sind also viel lyrischer als die Nebenfiguren, denn sie haben relativ um dreimal mehr lyrische Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren = $6^1/_2$: $18^1/_4$) und treten relativ um die Hälfte öfter auf (Hauptfiguren : Nebenfiguren = $4^2/_3$: 6). Das begreift sich sehr leicht, denn nur die Stimmung einer bedeutenden Figur ist dem Dichter an sich von Wert, während er die Stimmung einer minderwertigen Figur nur zur Stimmungsmalerei der Situation verwenden kann.

2. Die Ansprache der Haupt- und Nebenfiguren.

Die Bedeutung der Ansprache zeigt sich im Verhältnis zur Volldramatik (Duolog und Polylog). Es verhält sich nun:

bei den Hauptfiguren:	
Anspr. : Dial. = 479 : $1656^1/_2$ = 1 : $3^1/_2$	in Bezug auf die Masse,
bei den Nebenfiguren:	
Anspr. : Dial. = 108 : $1053^1/_2$ = 1 : —10	
bei den Hauptfiguren:	
Anspr. : Dial. = 24 : 47 = 1 : 2	in Bezug auf die Frequenz.
bei den Nebenfiguren:	
Anspr. : Dial. = 10 : 37 = 1 : $3^1/_3$	

Die Hauptfiguren haben also eine starke Vorliebe für die Ansprache, die Nebenfiguren eine starke Abneigung dagegen, denn die Hauptfiguren haben relativ mehr als dreimal soviel an Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren = $3^1/_2$: 10) und um eine starke Hälfte mehr an Auftritten (Hauptfiguren : Nebenfiguren = 2 : $3^1/_3$). Dies begreift sich leicht aus dem überwiegend herrischen Charakter der Ansprache.

3. Der Duolog und Polylog der Haupt- und Nebenfiguren.

Es verhält sich:

bei den Hauptfiguren:		in Bezug auf die Masse,
Duol.: Pol. = $1338\frac{1}{2} : 318 =$	$4\frac{1}{5} : 1$	
bei den Nebenfiguren:		
Duol.: Pol. = $719\frac{1}{2} : 334 =$	$2\frac{1}{6} : 1$	
bei den Hauptfiguren:		in Bezug auf die Frequenz.
Duol.: Pol. = $38 : 9 =$	$+4 : 1$	
bei den Nebenfiguren:		
Duol.: Pol. = $26 : 9 =$	$-3 : 1$	

Die Hauptfiguren streben also nach dem Duolog besonders in Bezug auf die Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= 4\frac{1}{5} : 2\frac{1}{6}$), aber auch in Bezug auf die Frequenz (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= +4 : -3$); die Nebenfiguren begünstigen sehr stark den Polylog. Das begreift sich, denn der dramatisch schärfere, psychologisch intimere Duolog bildet den eigentlichen Tummelplatz für den geistigen Zweikampf der Hauptfiguren, während die Nebenfiguren in den breitern, aber seichteren Ensemble-Formen des Polylogs besser zur Geltung kommen.

In der Urgierung des Monologs, der Ansprache und des Duologs prägt sich also deutlich die Eigenart der Hauptfiguren aus, wie die der Nebenfiguren in deren Polylog-Freundlichkeit.

II. Die Hauptfiguren.

Es sind ihrer vier, die sich in zwei Gruppen sondern: in das Heldenpaar (Iwein und Laudine) und in das Vertrautenpaar (Gâwein und Lunette). Es sind engere Qualitätsgruppen, die wieder eine Vergleichung herausfordern.

1. Das Helden- und Vertrautenpaar.

Die Helden sind an Masse nur um Weniges, um $\frac{1}{5}$ den Vertrauten überlegen ($1406\frac{1}{2} : 1123$), doch sehr stark, um mehr als das Doppelte an Frequenz ($60 : 26 = 2\frac{1}{3} : 1$). Die dramatische Bewegung der Helden ist also erregter, die der Vertrauten ruhiger. Der Wirkungskreis der Helden ist eben ein weiterer, der der Vertrauten ein engerer. In Bezug auf die Antheilnahme an den verschiedenen dramatischen

Formen fällt vor allem ins Auge, dass nur die Helden monologisieren (394 Zeilen). Sie sind als Hauptträger der psychologischen Probleme der Dichtung auch die vornehmlichsten Träger der Stimmung, die im Monolog zum Ausdruck kommt. Die vielgeschäftigen Vertrauten verbrauchen sich in der dramatischen Rede (excl. 3 dubiose Zeilen: Gâweins Mon.). Sondert man diese nach Wechselrede und Anrede, so sind die Vertrauten als die Überredenden gegenüber den Helden als den Überredeten bezeichnenderweise in der Ansprache relativ stärker.

Es verhält sich:

bei den Helden: Dial. : Anspr. = $887\frac{1}{2}$: 125 = 7 : 1 bei den Vertrauten: Dial. : Anspr. = 769 : 354 = $2\frac{1}{2}$: 1	in Bezug auf die Masse,
bei den Helden: Dial. : Anspr. = 32 : 14 = $2\frac{1}{4}$: 1 bei den Vertrauten: Dial. : Anspr. = 15 : 10 = $1\frac{1}{2}$: 1	in Bezug auf die Frequenz.

Die Ansprachen der Vertrauten sind also nicht nur im ganzen, sondern auch im einzelnen durchschnittlich länger, mithin eindrucksvoller, als bei den Helden.

Auch innerhalb der specifisch-dramatischen Formen des Duologs und Polylogs besteht ein charakteristischer Unterschied: die Helden mit ihrem weiteren Wirkungskreis streben nach dem breiteren Polyloge, die Vertrauten mit ihrem engeren Wirkungskreis nach dem intimeren Duologe.

Es verhält sich:

bei den Helden: Duol. : Pol. = $670\frac{1}{2}$: 217 = +3 : 1 bei den Vertrauten: Duol. : Pol. = 668 : 101 = $6\frac{2}{3}$: 1	in Bezug auf die Masse,
bei den Helden: Duol. : Pol. = 26 : 6 = $4\frac{1}{4}$: 1 bei den Vertrauten: = 12 : 3 = 4 : 1	in Bezug auf die Frequenz.

Die Vertrauten haben also nicht nur viel Duolog im allgemeinen, sondern auch langen Duolog im einzelnen im Vergleich mit den Helden, wie die Durchschnittsziffer zeigt:

Helden : Vertraute = 25 : 55. So charakterisieren sich denn die Helden durch starken Monolog, schwache Ansprache und stärkeren Polylog, die Vertrauten durch mangelnden Monolog, sehr starke Ansprache und stärkeren Duolog.

Da der Dichter die generellen Eigenschaften der Gruppenfiguren in so treffender Art bereits technisch zum Ausdruck bringt, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, ob dies auch individuell für die Einzelfiguren zutrifft.

2. Der Held und die Heldin.

Sie bilden das typische Liebespaar: er, der werbende, active Mann, sie die umworbene, passive Frau.

Danach begreift es sich von selbst, dass der Held der Heldin an dramatischer Masse und an Zahl der Auftritte weitaus überlegen ist.

Es verhält sich:

Held : Heldin = 1030 : $376\frac{1}{2}$ = $2\frac{3}{8}$: 1 an Masse,
= 46 : 14 = $3\frac{1}{4}$: 1 „ Frequenz.

Daraus ergibt sich aber im einzelnen Auftritt für den Helden eine größere Lebhaftigkeit, für die Heldin eine größere Ruhe. Im Durchschnitt hat der Auftritt bei ihm 22, bei ihr 27 Zeilen.

Auch in der Antheilnahme an den einzelnen dramatischen Formen charakterisieren sich die beiden gegeneinander.

Das Weib ist rückhaltender, discreter als der Mann.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden: dram. : lyr. = 711 : 319 = $2\frac{1}{4}$: 1	in Bezug auf die Masse.
bei der Heldin: dram. : lyr. = $301\frac{1}{2}$: 75 = 4 : 1	

Die Frau ist also fast um die Hälfte weniger lyrisch als der Mann.

Stark ist auch der Unterschied zwischen beiden in Hinblick auf die Ansprache.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden: Dial. : Anspr. = 615 : 96 = $6\frac{2}{5}$: 1	in Bezug auf die Masse.
bei der Heldin: Dial. : Anspr. = 272 : 29 = $9\frac{1}{8}$: 1	

Der Mann mit seinem weiteren Wirkungskreis ist sta an der herrischen Ansprache, die Frau schwach betheili

Besonders fein ist der Unterschied auf dem eigentli dramatischen Gebiete des Duologs und Polylogs.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden:

Duol. : Pol. = 498 : 117 = $4\frac{1}{4}$: 1 — in Bezug

bei der Heldin: — auf die Mass

Duol. : Pol. = $172\frac{1}{2}$: 100 = $1\frac{3}{4}$: 1

bei dem Helden:

Duol. : Pol. = 21 : 4 = $5\frac{1}{4}$: 1 — in Bezug

bei der Heldin: — auf die Freque

Duol. : Pol. = 5 : 2 = $2\frac{1}{2}$: 1

Der Mann ist also im allgemeinen viel reicher an Du log, die Frau relativ reicher an Polylog und es ist d Mann im Duolog wie im Polylog viel intensiver, d. h. kommt öfter und spricht kürzer, die Frau in beiden e tensiver, d. h. sie kommt seltener und spricht länger.

So tritt denn bei dem Heldenpaar schon im Technisch der typische Charakter einerseits des Mannes, andererse der Frau zutage, und zwar nicht nur in den dichteris etwa leicht zu treffenden Hauptzügen, sondern selbst in d feinsten Details.

3. Die Vertrauten.

Dem Helden steht als Vertrauter ein Mann: Gâwei der Heldin als Vertraute eine Frau: Lunette, zur Sei Die Aufgabe Gâweins ist es, den liebes-activen Held zu zügeln, damit er der „Ehre“ nicht vergesse, seine Ro ist also eine negative: die Aufgabe Lunettens ist es, d ehren-passive Heldin zu spornen, damit sie der „Lieb nicht vergesse, ihre Rolle ist also eine positive. Dana begreift es sich, das der Part des activen Weibes vi größer ist als des passiven Mannes. Der Unterschied ba sich hier, wo die Figuren nicht typische Geschlecht vertreter, sondern für die Handlung eigengeartete Fun tionäre sind, im wesentlichen auf ihrer Function auf.

Es verhält sich:

Lunette : Gâwein = $832\frac{1}{2}$: $290\frac{2}{3}$ = $2\frac{6}{7}$: 1 in Bezug auf die Mass

= 18 : 7 = $2\frac{4}{7}$: 1 in Bezug auf die Freq

Dass beide unlyrisch sind und sein sollen, wurde schon oben ausgeführt.

In der Ansprache ist bezeichnenderweise Gâwein stark, Lunette schwach. Er spricht eben zu einem Manne, der die Darlegung seines Vertrauten meist ruhig hinnimmt, ihre Begründung bei sich überdenkt und antwortslos seine Entschlüsse überlegen fasst. Lunette spricht aber zu einer Frau, wo es eben nicht genügt zu reden, sondern wo sie aus der zungenfertigen Dialectik der weiblich-erregten Wechselrede als Siegerin hervorgehen muss. Diese psychologischen Gegensätze der Geschlechter spiegeln die Zahlen aufs deutlichste wieder. Es verhält sich:

bei Lunette:	Dial.: Anspr. = $665\frac{1}{2} : 167 = 4 : 1$	in Bezug auf die Masse,
bei Gâwein:	Dial.: Anspr. = $103\frac{2}{3} : 187 = 1 : +1\frac{3}{4}$	

bei Lunette:	Dial.: Anspr. = $12 : 6 = 2 : 1$	in Bezug auf die Frequenz.
bei Gâwein:	Dial.: Anspr. = $3 : 4 = 1 : 1\frac{1}{3}$	

Nicht nur die summarische, auch die Einzellänge der Ansprache ist symptomatisch: im Durchschnitt beträgt diese bei Lunette 28, bei Gâwein 47 Zeilen.

Der Unterschied stellt sich auch innerhalb der specifisch-dramatischen Formen ein: Lunette ist stärker im intimen Duolog, der das eigentliche Gebiet ihrer intimen Mission darstellt, Gâwein ist stärker im Polylog, der ein officielleres Gepräge trägt. Es verhält sich:

bei Lunette:	Duol.: Pol. = $612\frac{1}{2} : 53 = 11\frac{1}{2} : 1$	in Bezug auf die Masse,
bei Gâwein:	Duol.: Pol. = $55\frac{2}{3} : 48 = 1\frac{1}{7} : 1$	

bei Lunette:	Duol.: Pol. = $10 : 2 = 5 : 1$	in Bezug auf die Frequenz.
bei Gâwein:	Duol.: Pol. = $2 : 1 = 2 : 1$	

Auch für die Einzellänge treffen die allgemeinen Bemerkungen zu. Es verhält sich in der Durchschnittslänge:

bei Lunette:	Duol. : Pol.	= 61 : 26 =	$2^1/_3 : 1$
„ Gâwein:		= 28 : 48 =	$1 : 1^3/_4$

So erscheinen denn auch für die Vertrauten die dramatischen Ausdrucksformen in treffend-feiner Art charakteristisch.

Im bisherigen wurde die totale dramatische Bethätigung der Hauptfiguren in Rechnung gezogen. Es ist nun gewiss wichtig, zu sehen, wie sehr es der Dichter versteht, das Hauptinteresse auf die Hauptfiguren zu concentrieren. Das kann in sachlicher Art veranschaulicht werden, wenn man innerhalb der Wechselreden, also des Duologs und Polylogs, sondert zwischen den Formen, die nur von Hauptfiguren getragen werden, und anderen, in denen Haupt- und Nebenfiguren zu Worte kommen.

I. Der Duolog.

Die erstere Art sei mit H+H, die letztere mit H+N bezeichnet.

Es verhält sich:	H+H	: H+N	
insgesammt:	$1077^1/_2$	: 261	= +4 : 1
für Iwein:	250	: 248	= 1 : 1
„ Gâwein:	$42^2/_3$	: 13	= 3 : 1
für Laudine:	$172^1/_2$	: 0	= ∞ : 0
„ Lunette:	$612^1/_2$	: 0	= ∞ : 0

Im ganzen ist also der Duolog sehr stark auf die Hauptfiguren beschränkt, ein Zeichen seiner geistigen Intimität und Vornehmheit. Dass die Frauen im intimen Duolog nur mit Hauptfiguren verkehren, ist ein beredtes Zeichen ihrer geschlechtigen Exclusivität. Dass der Held mit seinem weiteren Wirkungskreis auch im intimeren Duolog stark nach Nebenfiguren ausgreifen muss, während der Vertraute mit seinem engeren Wirkungskreis sich hier weit mehr auf die Hauptfiguren beschränken kann, erklärt die obigen Zahlen.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:	H+H	:	H+N		
insgesammt:	190	:	128	=	$1\frac{1}{2}$: 1
für Iwein:	37	:	80	=	1 : 2
„ Gâwein:	0	:	48	=	0 : ∞
für Laudine:	100	:	0	=	∞ : 0
„ Lunette:	53	:	0	=	∞ : 0

Im ganzen ist also der Polylog nur mit einer recht schwachen Majorität in ausschließlichem Dienste der Hauptfiguren. In diesem scharfen Unterschied zum intim-vornehmen Duolog zeichnet sich seine extensiv-demokratische Art. Die Frauen verkehren auch hier nur mit ihren geistigen Standesgenossen, den Hauptfiguren, die mit dem buntschillernden Leben enger verknüpften Männer hier fast ausschließlich mit Nebenfiguren.

III. Die Nebenfiguren.

Sie theilen sich in zwei scharf gesonderte Arten:

1. in die Mitspieler, die zwar geringen, aber ziemlich stetigen Antheil an der Gesammthandlung nehmen,

2. in die Episodisten mit partiell beschränktem Antheil an der Gesammthandlung.

An technischen Eigenschaften, die die beiden Gruppen äußerlich charakterisieren, ist hervorzuheben vor allem die Zahl der einzelnen Figuren (die Msp. sind arm an Figuren: 4, die Epis. reich: 25), dann die dramatische Gesammtmasse (die Msp. sind arm: $358\frac{1}{2}$ Zeilen, die Epis. reich: 869 Zeilen) und die Durchschnittslänge pro Figur (die Msp. sind reich: 89 Zeilen, die Epis. arm: 35 Zeilen), endlich die Frequenz (die Msp. treten insgesammt selten auf: 11mal, die Epis. oft: 42mal). — Daraus ergibt sich als äußerliches technisches Gruppenmerkmal: die Msp. — weil individuell bedeutender — sind intensiv entwickelt: es sind ihrer wenige, diese aber sind stark; die Epis. — weil individuell unbedeutender — sind extensiv entwickelt: es sind ihrer viele, diese aber sind schwach.

Nun handelt es sich darum, die beiden Gruppen innerlich zu charakterisieren, die geistigen Gruppenphysiognomien

aus dem Antheil der Figuren an den verschiedenen dramatischen Formen zu bestimmen.

Was den Monolog betrifft, so entbehren ihn die Mitspieler völlig und besitzen ihn die Episodisten nur in sehr bescheidenem Ausmaße:

Epis.: dr. : lyr. = 803 : 66 = $12\frac{1}{6}$: 1 in Bezug auf die Masse,
= 34 : 8 = $4\frac{1}{4}$: 1 in Bezug auf die Frequenz.

Das begreift sich: die Mitspieler sind zu unbedeutend, um individuelle Stimmung entfalten zu dürfen, und zu bedeutend, um als bloße Situations-Stimmungsfiguren missbraucht werden zu können: hiezu schafft sich eben der Dichter diese Art von Episodisten.

Was die Ansprache betrifft, so entbehren sie die Mitspieler fast völlig (nur 9 Zeilen neben $349\frac{1}{2}$ dialogischen), während die Episodisten hievon schon einen beträchtlichen Theil aufweisen:

Epis.: Dial : Anspr. = 704 : 99 = $7\frac{1}{9}$: 1 in Bezug auf die Masse,
= 26 : 8 = $3\frac{1}{4}$: 1 in Bezug auf die Frequenz.

Die Erklärung ist dieselbe, wie beim Monolog: die Mitspieler sind zu unbedeutend, um individuelle Ansprachen sich leisten zu können, und zu bedeutend, um mit sachlichen Ansprachen zu Auskunftspuppen erniedrigt werden zu dürfen: hiezu schafft sich eben der Dichter eine eigene Art von Episodisten.

Was das Verhältnis vom Duolog zum Polylog betrifft, so sind die Mitspieler stark polylogisch, die Episodisten sehr stark duologisch:

Msp.:	Duol. : Pol. =	$91\frac{1}{2}$: 258 = 1 : 3	in Bezug auf die Masse,
Epis.:		= 628 : 76 = $8\frac{1}{4}$: 1	
Msp.:		= 3 : 6 = 1 : 2	in Bezug auf die Frequenz.
Epis.:		= 23 : 3 = $7\frac{2}{3}$: 1	

Das könnte auffallen: der Duolog hat sich ja als die bessere, der Polylog als die schlechtere dialogische Form früher erwiesen. Aber dies gilt nur im Bereich der Hauptfiguren. Der kurze und kunstlose Duolog der Nebenfiguren ist wertloser als der immerhin doch breitere Polylog; darum streben nach diesem die wertvollen Mitspieler, nach jenem die wertlosen Episodisten.

Eine detailliertere Untersuchung erfordern noch die Episodisten, weil sie sich in zwei functionell und daher auch formell unterschiedene Gruppen theilen. Sie zerfallen nämlich in Spielfiguren, d. h. in recht minderwertige Handlungsfiguren mit örtlicher Beschränkung und in Hilfsfiguren informativer oder stimmunggebender Art.

Die Spielfiguren sind als bescheidene Mitträger der Handlung die wichtigeren. Dies zeigt sich technisch in verschiedenen Momenten. Einmal haben wenigstens 3 von ihnen (das Fräulein von Narison, des Magen Tochter und der Thorwart) Antheil an mehr als einer dramatischen Form, dann erscheinen wenigstens 3 von ihnen (der fremde Ritter, die „Ritter" und die ältere Schwester) im „besseren" Polylog, endlich haben 7 von ihnen (also die obigen 3 und der hûsherre, der Wirt, Frau von Narison und die jüngere Schwester) mehr als einen Auftritt, so dass die Gesammtheit von 15 Figuren mit 670 Zeilen für die Einzelfigur eine Durchschnittszeilenzahl von 44 erzielt. Die Hilfsfiguren sind die unwichtigeren. Sie umfassen 10 Stück mit 199 Zeilen, also 20 Zeilen im Durchschnitt, und sind als informative Figuren natürlich auf den Duolog beschränkt (5 Stück mit 150 Zeilen, also 30 Zeilen im Durchschnitt), als Stimmungsfiguren auf die Ansprache und den Monolog beschränkt (5 Stück mit 49 Zeilen, also 10 Zeilen im Durchschnitt).

Überschaut man die Ergebnisse der Figuren-Technik, wie sie bisher im Hinblick auf die Gesammtdichtung untersucht worden ist, so muss man zu dem Schlusse kommen, dass der Dichter als eminenter Meister seiner Kunst es verstanden hat, durch die feine Wahl der technischen Ausdrucksmittel in schärfster Art zu charakterisieren.

B. Die Figuren-Technik in den verschiedenen Compositionstheilen.

Hat die allgemeine Figuren-Technik die einzelnen Gattungen der Figuren und von den Hauptfiguren die einzelnen sogar individuell charakterisiert, so ersteht nun die Frage, ob die Figuren-Technik auch die verschiedenen Compositions-

theile charakterisiert, d. h. ob sich innerhalb der oben gefundenen typischen Züge für die verschiedenen Compositionstheile charakteristische Nuancen ergeben, ohne dass diese so weit giengen, dass sie das typische Bild zerstörten. Wenn sich diese Frage positiv beantworten lässt, so bietet sich damit die eigentliche Bestätigung der allgemeinen Ergebnisse, d. h. es wird hiedurch deren typischer Wert erhärtet und weiters zeigt sich darin eine neue, auf die Compositionstheile gerichtete Charakterisierungskraft der Figuren-Technik, die im Detail noch feiner charakterisiert.

Zu oberst muss wie immer zwischen dem psychologisch-dramatischen I und dem fabulistisch-epischen II geschieden werden.

1. Zahl der Figuren.

Es verhält sich I : II = 9 : 27 = 1 : 3.

Das psychologische I hat also wenig Figuren, es concentriert seine psychologischen Probleme auf wenige Träger und wirkt dadurch dramatisch intensiver, als das fabulistische II, dem schon die reichere Außenhandlung viel mehr Figuren aufdrängt, was naturgemäß zu dramatischer Extensität führt.

2. Haupt- und Nebenfiguren.

a) Zahl.

Es verhalten sich:

in I:	Hf. : Nf.	= 3 : 6	= 1 : 2
„ II:		= 4 : 23	= 1 : —6

Aus der gleichen Ursache ergibt sich auch im Detail die gleiche Wirkung: in Haupt- und Nebenfiguren ist I concentrierter, während II besonders mit seinen vielen Nebenfiguren sich ins Breite verflacht.

b) Masse und Frequenz.

Es verhalten sich:

in I:	Hf. : Nf.	= 799 : 340	= $2\frac{1}{3}$: 1	in Bezug
„ II:		= $1730\frac{2}{3}$: $887\frac{1}{2}$	= 2 : 1	auf die Masse.

Die Hauptfiguren sind also im psychologischen I den Nebenfiguren an Masse etwas mehr überlegen als im fabulistischen II.

Es verhalten sich:

in I: Hf.: Nf. = 27 : 8 = $3^1/_3$: 1 } in Bezug auf die Frequenz.
„ II: = 59 : 45 = $1^1/_3$: 1 }

Es treten also im psychologischen I die Hauptfiguren relativ fast dreimal öfter auf als im fabulistischen II.

Zieht man daraus die Durchschnittslänge des Einzelauftritts, so verhalten sich

in I: Hf. : Nf. = 30 : 42 = 1 : $1^2/_5$
„ II: = 30 : 20 = $1^1/_2$: 1

In I sind die Auftritte der Nebenfiguren länger, diese also bedeutender, in II kürzer, die Nebenfiguren also minder bedeutend: die psychologische Tendenz von I erstreckt sich demnach bis auf die Nebenfiguren.

So unterscheiden sich denn I und II in Bezug auf die äußerlichen Qualitäten ihrer Haupt- und Nebenfiguren sehr deutlich.

c) Dramatische Intensität.

Eine Vorstellung von der innerlichen Qualität der Figurenarten bietet ein Vergleich ihrer Antheilnahme an den verschiedengearteten dramatischen Formen.

Es möge vorerst das Kriterium aus der **Masse** geholt werden:

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 609 : 190 = +3 : 1
„ II: = $1526^2/_3$: 204 = $7^1/_2$: 1

Die Hauptfiguren sind also in I mehr als doppelt so lyrisch als in II. Wo eine Figur wichtiger ist, da wird auch ihre Stimmung wertvoller und somit auch ihr Monolog stärker werden. Dies gilt für das psychologische I.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = 543 : 66 = $5^1/_4$: 1
„ II: = $1113^2/_3$: 413 = −3 : 1

Die Hauptfiguren sind also in I fast halb so schwach an Ansprache als in II. Die stark mangelnde Halbdramatik ist ein anderer Beweis für die größere dramatische Intensität der Hauptfiguren im psychologischen I.

3. Der Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 406 : 137 = 3 : 1

„ II: = $932^2/_3$: 181 = +5 : 1

Die Hauptfiguren sind also in I reicher an Polylogen als in II, d. h. sie ergreifen im psychologischen Theil von der wuchtigeren dramatischen Form des Polylogs stärker Besitz als von der schwächeren des Duologs.

So zeigt sich denn in allen Formen, dass die Hauptfiguren in I dramatisch intensiver sind als in II, u. zw. positiv durch ihre viel stärkere Lyrik und ihre stärkere Antheilnahme am Polylog, negativ durch ihre schwächere Antheilnahme an der Ansprache und am Duolog.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 320 : 20 = 16 : 1

„ II: = 841 : 46 = 18 : 1

Das lyrische Element ist bei Nebenfiguren überhaupt sehr gering, der Unterschied zu Gunsten von I auch nur minimal.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = 301 : 19 = —16 : 1

„ II: = 752 : 89 = — $8^1/_2$: 1

Die schwächliche Halbdramatik ist also in I doppelt schwächer vertreten als in II.

3. Der Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 113 : 188 = 1 : $1^2/_3$

„ II: = $606^1/_2$: 146 = +4 : 1

Der Polylog — für die Nebenfiguren dramatisch wertvoller als der Duolog — überwiegt also in I, wird aber in II vom schwächeren Duolog um mehr als das Vierfache übertroffen.

So zeigt sich denn an allen Formen, dass die Nebenfiguren in I dramatisch intensiver sind als in II, u. zw. positiv durch ihre stärkere Antheilnahme am Polylog, negativ durch ihre schwächere Antheilnahme an der Ansprache und an dem Duolog.

Die Erklärung gibt ein Blick auf die numerische Vertretung der verschiedenen Arten von Nebenfiguren: in I erscheinen 6 Nebenfiguren, u. zw. 3 Mitspieler, 2 Spielfiguren und 1 Hilfsfigur; in II erscheinen 23 Nebenfiguren, u. zw. 2 Mitspieler, 13 Spielfiguren und 8 Hilfsfiguren.

Nach den Kriterien der Masse möge nun auch das der **Frequenz** beachtet werden.

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

An Zahl der Auftritte verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 21 : 6 = $3^1/_2$: 1
„ II: = 50 : 9 = $5^1/_2$: 1

Der Monolog ist also in I häufiger, in II seltener.

2. Die Ansprache.

I Dial. : Anspr. = 16 : 5 = $3^1/_5$: 1
II = 31 : 19 = $1^2/_3$: 1

Die Ansprache ist also in I viel seltener, in II viel häufiger.

3. Der Duolog und Polylog.

I: Duol. : Pol. = 12 : 4 = 3 : 1
II: = 26 : 5 = $5^1/_5$: 1

Es ist also der Duolog in I seltener, in II häufiger, der Polylog in I häufiger, in II seltener.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittsstärke des Einzelauftritts, also seine durchschnittliche Zeilenzahl, so verhält sich:

in Duol.:	I : II	= 34	: 36	= 1	: 1
„ Pol.:		= 34	: 36	= 1	: 1
„ Anspr.:		= 13	: 21	= 1	: $1\frac{1}{2}$
„ Mon.:		= $31\frac{2}{3}$	: $22\frac{2}{3}$	= $1\frac{1}{2}$	: 1

Es herrscht also bezüglich des Duologs und Polylogs kein Unterschied; in dem wichtigeren Monolog ist I um die Hälfte stärker, in der minderrichtigen Ansprache ist II um die Hälfte stärker. Die Hauptfiguren sind also in Bezug auf Frequenz und damit hinsichtlich der Stärke ihres Einzelauftritts in I dramatisch intensiver als in II.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

An Zahl der Auftritte verhält sich:

in I:	dram. : lyr. =	6 : 2 = 3	: 1
„ II:		= 39 : 6 = $6\frac{1}{2}$	: 1

Der Monolog ist also in I doppelt so häufig als in II.

2. Die Ansprache.

I:	Dial. : Anspr. =	5 : 1 = 5	: 1
II:		= 30 : 9 = $3\frac{1}{3}$	: 1

Die Ansprache ist also in I seltener als in II.

3. Der Duolog und Polylog.

I:	Duol. : Pol. =	2 : 3 = 1 : $1\frac{1}{2}$
II:		= 24 : 6 = 4 : 1

Der für die Nebenfiguren bedeutendere Polylog überwiegt in I ziemlich stark, der für die Nebenfiguren minder bedeutende Duolog überwiegt in II sehr stark.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittsstärke des Einzelauftritts, also seine durchschnittliche Zeilenzahl, so verhält sich:

im Duol.:	I : II	= 56 : 25	= $2\frac{1}{4}$	: 1
„ Pol.:		= 62 : 24	= $+2\frac{1}{2}$	: 1
„ Anspr.:		= 19 : 10	= -2	: 1
„ Mon.:		= 10 : $7\frac{2}{3}$	= $1\frac{1}{2}$	: 1

Die Nebenfiguren sind also in Bezug auf die Frequenz an den wichtigen dramatischen Formen (nämlich an Monolog

und Polylog) in I stärker, an den minder wichtigen (nämlich an Duolog und Ansprache) in II stärker; sie sind demnach in I dramatisch intensiver als in II. Das geht so weit, dass sie an Länge des Einzelauftritts in I durchaus stärker erscheinen als in II, besonders im wichtigen Polylog.

Es herrschen also zwischen I und II auf allen Punkten starke, und immer feincharakteristische Unterschiede in Hinblick auf die dramatische Behandlung der Haupt- und Nebenfiguren.

Hiezu stimmt aufs beste der geistige Verkehr der beiden Gruppen untereinander, wonach sich die dramatischen Formen des Duologs und Polylogs in drei Arten spalten: in solche, die nur von Hauptfiguren getragen werden (HH), die von Haupt- und Nebenfiguren getragen werden (HN) und endlich die nur von Nebenfiguren getragen werden (NN).

NN erscheint in I gar nicht (denn von dem einen NN-Duolog, der in Kalogreants Bericht eingeflochten ist, muss ja hier, wo es die echten Figuren der eigentlichen Handlung betrifft, abgesehen werden). In II ist der Antheil von NN auch nicht groß:

$$(HH + HN) : NN = 1641 : 225 = 7\tfrac{1}{3} : 1$$

doch er nuanciert sich sehr stark nach Duolog und Polylog:

Duol.: $(HH + HN) : NN = 1400 : 139 = 10 : 1$
Pol.: $\quad = 241 : 86 = 3 : 1$

Es wird also der Polylog um mehr als dreimal stärker von NN bevorzugt im Vergleich mit dem Duolog.

Vergleicht man den Antheil der Hauptfiguren an HH und HN, so verhält sich:

1. Beim Duol. in I: $HH : HN = 406 : 0 = \infty : 0$
II: $\quad = 672 : 728 = 1 : 1\tfrac{1}{12}$

Der Duolog von I erscheint also ausschließlich im Dienste der Hauptfiguren: das dramatisch intensive I hält die dramatisch-intensivste Form den dramatisch-intensivsten Figuren frei. Der Duolog von II ist zur stärkeren Hälfte gemischt: die formal-feine Empfindung für das dramatische nimmt auf dem Boden des antidramatisch-epischen II ab.

2. Beim Pol. in I: HH : HN = 109 : 216 = 1 : 2
II: = 81 : 160 = 1 : 2

In der dramatisch schlechteren Form überwiegen also die dramatisch minder intensiven HN den intensiveren HH um das Doppelte. Überdies reagiert der dramatisch schlechtere Polylog nicht mehr auf die Verschiedenheit von I und II.

3. Die Helden und die Vertrauten.

Da der Unterschied der beiden Großgruppen: Haupt- und Nebenfiguren zwischen I und II so bedeutend ist, liegt die Vermuthung nahe, dass auch innerhalb der Hauptfiguren, zwischen dem Heldenpaar und dem Vertrautenpaar, gleichermaßen sich charakteristische Unterschiede zwischen I und II ergeben werden.

a) Zahl.

Es verhalten sich:
in I: H : V = 2 : 1
„ II: = 2 : 2

In I findet sich also nur die Vertraute der Heldin, Lunete, die mit ihrer liebenswürdigen, positiven Intrigue in der Verwicklung die aufkeimende Liebe im Heldenpaar zu hellen Flammen schürt. Erst, nachdem die Handlung in Gang gekommen, d. h. in II, tritt für den hemmenden Vertrauten des Helden, für Gâwein, die Nothwendigkeit zur Entfaltung seiner negativen Intrigue ein.

b) Masse und Frequenz.

Es verhalten sich:
in I: H : V = $444\frac{1}{2}$: $354\frac{1}{2}$ = $1\frac{1}{4}$: 1
„ II: = 962 : $768\frac{2}{3}$ = $1\frac{1}{4}$: 1

Es besteht rücksichtlich der Masse kein Unterschied zwischen I und II. Wohl aber in Bezug auf die Zahl der Auftritte:
I: H : V = 17 : 10 = $1\frac{2}{3}$: 1
II: = 44 : 15 = $2\frac{1}{2}$: 1

Die Zahl der Auftritte nimmt für die Vertrauten in II ab, sie verlieren eben im Verlauf der Handlung an Einfluss.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich:

in I: H : V = 26 : 35 = 1 : 1²/₅
„ II: = 22 : 51 = 1 : 2

Die Helden werden also in II absolut und relativ lebhafter, die Vertrauten um vieles schwerfälliger.

So gewinnen denn die Helden im Verlauf der Handlung an dramatischer Extensität, die Vertrauten verlieren daran.

c) Dramatische Intensität.

Für die innere Qualität der Figurenarten bietet sich als Kriterium ihre Antheilnahme an den verschiedenartigen dramatischen Formen. Es soll hier bloß in Rücksicht auf das Hauptmoment, auf die Masse in Anwendung kommen.

α) Die Helden.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 254½ : 190 = 1⅓ : 1
„ II: = 758 : 204 = 3¾ : 1

Die Helden sind also in I viel lyrischer als in II.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = 242½ : 12 = 20 : 1
„ II: = 645 : 113 = +5½ : 1

Es kommt also in I fast gar keine Ansprache vor.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 131½ : 111 = +1⅙ : 1
„ II: = 539 : 106 = 5 : 1

Der Polylog ist also in I viel stärker als in II.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, dass die Helden in I intensiver entwickelt sind als in II, denn sie haben in I an dem dramatisch wichtigen Monolog und wuchtigen Polylog viel größeren Antheil, am dramatisch minder wuchtigen Duolog und besonders an der minder wichtigen Ansprache viel geringeren Antheil als in II.

β) Die Vertrauten.

1. Der Monolog.

Er fehlt in I (excl. 3 dubiose Zeilen: „Gâwein“) völlig.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = $300\frac{1}{2}$: 54 = —6 : 1
„ II: = $468\frac{2}{3}$: 300 = $+1\frac{1}{2}$: 1

In I ist die Ansprache sehr schwach, in II sehr stark entwickelt.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = $274\frac{1}{2}$: 26 = $+10\frac{1}{2}$: 1
„ II: = $393\frac{2}{3}$: 75 = $5\frac{1}{4}$: 1

Der Duolog ist also in I doppelt so stark als in II.

Diese Unterschiede zwischen I und II ergeben sich alle aus dem Umstande, das in I nur eine Vertraute, in II aber das Vertrautenpaar erscheint. Es ist schon oben bei der allgemeinen Charakterisierung der Figuren nachgewiesen worden, dass die Vertraute als Weib im — hauptsächlichen — Verkehr mit ihrer Herrin, einem Weibe, sich der überredenden Wechselrede bedienen muss, während Gâwein gegenüber Iwein mit der ruhigen Ansprache allein auskommt.

4. Held und Heldin.

Nachdem sich auch für die Kleingruppen innerhalb der Hauptfiguren überall charakteristische Unterschiede zwischen I und II ergeben haben, fragt es sich schließlich, ob sich diese Unterschiede für Held und Heldin individuell geltend machen.

a) Dramatische Extensität.

Die dramatische Extensität bemisst sich nach Masse und Frequenz.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 197 : $247\frac{1}{2}$ = 1 : $1\frac{1}{4}$
„ II: = 833 : 129 = $6\frac{1}{2}$: 1

Im psychologischen I ist also die Heldin die stärkere, im fabulistischen II ist der Held weitaus stärker. Das Weib nimmt mehr an der Innenhandlung, der Mann mehr an der Außenhandlung theil. Der geschlechtige Unterschied im Heldenpaar zeigt sich also auch für I und II. Dazu stimmt die Frequenz.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 9 : 8 = +1 : 1
„ II: = 37 : 6 = +6 : 1

Im psychologischen I sind beide gleich stark an Auftritten, in II überragt der Mann das Weib um das Sechsfache.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhält sich in Bezug auf dessen Länge

in I: Held : Heldin = 22 : 31 = 1 : $1\frac{1}{3}$
„ II: = —23 : $21\frac{1}{2}$ = 1 : 1

Im intensiveren I sind die Einzelauftritte im ganzen länger, im extensiveren II kürzer, weil in I das defensive Weib mit seinen längeren Auftritten dem offensiven Mann mit seinen kürzeren Auftritten gegenübersteht.

So spiegeln sich denn in den Erscheinungen der dramatischen Extensität die individuellen Eigenschaften von Held und Heldin und zwar sowohl nach der geschlechtigen, wie nach der functionellen Seite hin sehr charakteristisch im Unterschied von I und II.

b) Dramatische Intensität.

Sie verräth sich in der Antheilnahme der Figuren an den verschiedenartigen dramatischen Formen.

Der Held ist im psychologischen I riesig lyrisch (dr. : lyr. = 82 : 115 = 1 : —$1\frac{1}{2}$) und stark polylogisch (Duol. : Pol. = 24 : 46 = 1 : —2). Er ist also hier sehr weichherzig und schwachmüthig, er klagt einsam und handelt nur mit Unterstützung der Vertrauten. Im Gegensatz hiezu verhält sich die Heldin kühler, klüger: sie hat weit weniger Lyrik (dr. : lyr. = $172\frac{1}{2}$: 75 = —$2\frac{1}{3}$: 1) und ist stark duologisch ($107\frac{1}{2}$: 65 = $1\frac{2}{3}$: 1). So zeichnen ihn die dramatischen

Formen als Vertreter der Sentimentalität, sie als Vertreterin der Reflexion, ihn als Gefühls-, sie als Verstandesmenschen — in höchst charakteristischer Art für die höfische Cultur des deutschen Mittelalters und nicht ohne allgemein-menschliche, specifisch-geschlechtige Bedeutung.

Im fabulistischen II wird der Held activer, energischer: seine Lyrik schrumpft zusammen (dr. : lyr. = 629 : 204 = = +3 : 1), sein Duolog überwiegt den Polylog mächtig (Duol. : Pol. = 474 : 71 = $6^2/_3$: 1). Die Heldin wird hier noch bewusster: Lyrik fehlt völlig und der Duolog überwiegt den Polylog noch stärker als in I (Duol. : Pol. = 65 : 35 = = —2 : 1).

Wie die dramatische Extensität, zeichnet sich auch die dramatische Intensität der beiden Figuren bis ins Persönliche aus.

Die Unterschiede der Figurentechnik zwischen I und II sind so groß und so fein, dass man die Untersuchung weiterzuführen veranlasst wird, um zwischen Entwicklung *(A)* und Lösung *(B)* innerhalb II zu sondern.

1. Die Haupt- und Nebenfiguren.

In erster Linie handelt es sich wiederum um die beiden Großgruppen, die Haupt- und Nebenfiguren.

a) Zahl.

A: Hf. : Nf. = 4 : 11 = 1 : $2^3/_4$
B: = 4 : 14 = 1 : $3^1/_2$

Es hat also *A* wie *B* sämmtliche Hauptfiguren, hat aber *B* mehr Nebenfiguren als *A* wegen der sich immer mehr verwickelnden Außenhandlung.

b) Die dramatische Extensität.

Es verhalten sich an Masse:
in *A*: Hf. : Nf. = $1051^1/_2$: $395^1/_2$ = +$2^1/_2$: 1
„ *B*: = 679 : $492^1/_2$ = $1^2/_5$: 1

Es werden also in *B* die Hauptfiguren schwächer, die Nebenfiguren stärker. Dies zeigt auch die Frequenz.

Es verhalten sich in Bezug auf die Zahl der Auftritte:

in A: Hf. : Nf. $= 31 : 19 = +1\frac{1}{2} : 1$
„ B: $= 28 : 26 = 1 : 1$

Somit überragen die Hauptfiguren die Nebenfiguren in A noch um die starke Hälfte, während in B fast Gleichgewicht herrscht.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich in Bezug auf dessen Zeilenmenge:

in A: Hf. : Nf. $= 34 : -21 = 1\frac{2}{3} : 1$
„ B: $= 24\frac{1}{4} : 19 = 1\frac{1}{4} : 1$

Demnach sind in A die Auftritte der beiden Figuren-Arten länger als in B, in A übertreffen aber die Hauptfiguren an Länge die Nebenfiguren um ein Beträchtliches ($\frac{2}{3}$), in B nur um sehr Weniges ($\frac{1}{4}$).

Das Ergebnis dieser Erscheinungen ist, dass die Nebenfiguren von A zu B an Extensität zunehmen, die Hauptfiguren abnehmen.

c) Die dramatische Intensität.

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in A: dr. : lyr. $= 876\frac{1}{2} : 175 = 5 : 1$
„ B: $= 650 : 29 = 22\frac{1}{2} : 1$

Es ist also A viel lyrischer als B.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in A: Dial. : Anspr. $= 526\frac{1}{2} : 350 = 1\frac{1}{2} : 1$
„ B: $= 587 : 63 = 9 : 1$

Es ist also A viel reicher an Ansprachen als B.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in A: Duol. : Pol. $= 526\frac{1}{2} : 0 = \infty : 0$
„ B: $= 406 : 181 = 2\frac{1}{4} : 1$

Es fehlt also der Polylog in *A* völlig und er ist in *B* ziemlich stark entwickelt.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so scheint das Bild zu verschwimmen: die Hauptfiguren sind in *A* intensiver durch den viermal stärkeren Monolog und den völligen Mangel an Polylog, in *B* aber durch die fast mangelnde Ansprache. Das gleicht sich wohl beiläufig aus — was nicht zu verwundern, denn *A* und *B* fließen doch in die höhere Einheit des fabulistischen II zusammen. Die Abweichungen von *A* und *B* finden aber ihre zwingende Erklärung aus der Eigenart der Fabel und der geistigen Probleme einerseits in der Entwicklung, andererseits in der Lösung. In der Entwicklung erscheinen die Hauptfiguren getrennt, daher kein Polylog und viel Lyrik der Einsamen, in der Lösung erscheinen die Hauptfiguren combiniert, daher Polylog und wenig Lyrik. In der Entwicklung ist die äußere Handlung am äußerlichsten, daher viel Ansprache, in der Lösung ist sie verinnerlicht, daher wenig Ansprache.

Die Hauptfiguren unterscheiden sich also zwischen *A* und *B* nur an dramatischer Extensität: sie verlieren beim Übergang von *A* zu *B*, da sie von den mit der anwachsenden Außenhandlung erstarkenden Nebenfiguren überwuchert werden; die Hauptfiguren unterscheiden sich hingegen an dramatischer Intensität zwischen *A* und *B* nicht, aber zeigen charakteristisch wechselnde Nuancen.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in *A*: dr. : lyr. $= 381\frac{1}{2} : 14 = 27 : 1$
„ *B*: $= 460 : 32 = +14 : 1$

Es ist also *B* doppelt so lyrisch als *A*.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in *A*: Dial. : Anspr. $= 364\frac{1}{2} : 17 = 21\frac{1}{2} : 1$
„ *B*: $= 388 : 72 = 5\frac{2}{5} : 1$

Es hat also *B* viermal mehr Ansprache als *A*.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in A: Duol. : Pol. $= 278\frac{1}{2} : 86 = 3\frac{1}{2} : 1$
„ B: $= 328 : 60 = 5\frac{1}{2} : 1$

Es hat also B viel weniger Polyloge als A.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so sind die Nebenfiguren in A dramatisch intensiver, denn sie erscheinen öfter im Polylog, der für sie stärkeren Form und seltener in der Ansprache (als informative Hilfsfiguren) und im Monolog (als stimmunggebende Hilfsfiguren).

Die Nebenfiguren wachsen von A zu B, also nur an dramatischer Extensität, verlieren aber von A zu B an dramatischer Intensität.

Dazu stimmt das numerische Verhältnis der einzelnen Gattungen der Nebenfiguren. Es erscheinen in A: 11 Nebenfiguren, u. zw. 2 Mitspieler, 7 Spielfiguren und 2 Hilfsfiguren, in B: 14 Nebenfiguren, u. zw. 1 Mitspieler, 7 Spielfiguren und 6 Hilfsfiguren.

Somit haben sich auch für A und B, für die Entwicklung und Lösung charakteristische Unterschiede in der Figuren-Technik bezüglich der Hauptfiguren und Nebenfiguren ergeben.

Dass von A zu B die Hauptfiguren an Extensität abnehmen, die Nebenfiguren zunehmen, weiters dass sich die Hauptfiguren an Intensität gleich bleiben, die Nebenfiguren abnehmen, beweist auch der Verkehr der Hauptfiguren und Nebenfiguren innerhalb des Duologs und Polylogs. Nach den Trägern unterscheiden sich die dramatischen Formen in HH-, HN- und NN-Formen.

1. Die NN-Formen.

Sieht man von einem zweifelhaften, weil allzu zerstückten, also besser aufzulösenden NN-Polylog in A (noch dazu eingesprengt im dramatischen Bericht) — wie billig — ab, so finden sich nur NN-Duologe. Ihre Stärke ergibt der Vergleich mit den vereinigten HH- und HN-Duologen.

Es verhält sich:

in A: (HH + HN) : NN $= 739 : 66 = 11 : 1$
„ B: $= 661 : 73 = 9 : 1$

Es ist also *B* reicher an NN-Duologen als *A*, folglich in den Nebenfiguren extensiver als *A*.

2. Die HH und HN-Formen.

Sie verfügen über den Duolog und Polylog.

a) Der Duolog.

Es verhält sich:

in *A*: HH : HN = 409 : 330 = $1^1/_4$: 1
„ *B*: = 263 : 398 = 1 : $1^1/_2$

In *B* werden also die Nebenfiguren mit den Hauptfiguren im Duolog viel mehr vermischt als in *A*.

b) Der Polylog.

Es erscheint die HN-Form in *A* noch nicht, wohl aber

in *B*: HH : HN = 81 : 160 = 1 : 2

u. zw. sofort mit starker Überwucherung der HH-Form.

Die Nebenfiguren vermengen sich also schrittweise von *A* zu *B* immer mehr mit den Hauptfiguren infolge der anwachsenden Außenhandlung. Ihr Wachsthum ist aber ein äußerliches, sie verlieren an Intensität, wie die Hauptfiguren an Extensität zu gleicher Zeit einbüßen. Es sind dies die nothwendigen Folgen der Wechselbeziehungen zwischen der psychologischen Innen- und fabulistischen Außenhandlung: schon in *A* ist die erstere von letzterer überwuchert und wird es äußerlich in *B* noch mehr, doch die Innenhandlung gewinnt beim Übergang von *A* zu *B* an innerer Kraft, während die Außenhandlung gleichzeitig an äußerer Kraft verliert.

2. Die Helden und Vertrauten.

Die Großgruppe der Hauptfiguren zerfällt in diese beiden kleineren Gruppen.

a) **Zahl der Figuren.**

Sämmtliche vier Figuren erscheinen sowohl in *A* als *B*.

b) **Dramatische Extensität.**

An Masse verhalten sich:

in *A*: H. : V. = $566^1/_2$: 485 = $1^1/_6$: 1
„ *B*: = $395^1/_8$: $283^2/_3$ = $1^2/_5$: 1

Man sieht, wie die Vertrauten im Verlauf der Handlung immer schwächer werden.

An Frequenz verhalten sich:

in *A*: H. : V. = 25 : 6 = +4 : 1
„ *B*: = 19 : 9 = 2 : 1

In Bezug auf Lebhaftigkeit nehmen die Vertrauten gegen Ende zu. Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich

in *A*: H. : V. = 22 : 81
„ *B*: = 21 : 31

Die Helden zeigen keine Veränderung, die Vertrauten werden in *B* leichter.

Fasst man diese Ergebnisse zusammen, so bleiben die Helden an sich im Hinblick auf *A* und *B* stationär; gegenüber ihren Vertrauten wachsen sie an Selbständigkeit. Die Vertrauten an sich verlieren von *A* zu *B* an Masse, gewinnen aber an Lebhaftigkeit. Die Entwicklung fördert sie nur äußerlich, die Lösung innerlich. All dies stimmt zum organischen Bau einer Intriguen-Handlung, als welche sich — äußerlich besehen — die Iwein-Handlung erweist.

c) Dramatische Intensität.

α) Die Helden.

Die Unterschiede sind hier sehr auffallend.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in *A*: dr. : lyr. = $391\,^1/_2$: 175 = + $2\,^1/_4$: 1
„ *B*: = $366\,^1/_8$: 29 = +12 : 1

Die Helden sind in *A* stark lyrisch, in *B* fast unlyrisch.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in *A*: Dial. : Ansp. = $287\,^1/_2$: 104 = —3 : 1
„ *B*: = $357\,^1/_8$: 9 = ∞ : 0

Die Helden haben in *A* viel, in *B* fast keine Ansprache.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in A: Duol. : Pol. $= 287\frac{1}{2} : \quad 0 = \infty \quad : 0$

„ B: $= 251\frac{1}{2} : 106 = \quad 2\frac{1}{2} : 1$

Die Helden sind in A ausschließlich duologisch, in B stark polylogisch.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigen die Helden in der Entwicklung viel Lyrik und Ansprache, sehr viel Duolog und keinen Polylog, in der Lösung fast keine Lyrik und Ansprache, neben Duolog viel Polylog. Die Helden erscheinen danach in der Entwicklung innerlich und äußerlich isoliert, in der Lösung combiniert. Das ist die natürliche Folge des Ganges der Handlung. Die Unterschiede zwischen A und B entspringen aus der formalen Composition.

β) Die Vertrauten.

Sie zeigen naturgemäß dieselbe Entwicklung.

Lyrisch sind sie überhaupt nicht.

An Ansprache sind sie stark in A, schwach in B.

A: Dial. : Anspr. $= 239 \quad : 246 = \quad 1 : +1$

B: $= 229\frac{1}{2} : \quad 54 = +4 : \quad 1$

Der Polylog fehlt ihnen in A, ist aber stark in B.

A: Duol. : Pol. $= 239 \quad : \quad 0 = \infty : 0$

B: $= 154\frac{2}{3} : 75 = \quad 2 : 1$

Auch hier ist für die Unterschiede zwischen A und B ausschließlich die formale Composition entscheidend.

Führt man die Untersuchung bis ins feinste Detail, indem man den Helden und die Heldin auf ihre dramatischen Unterschiede zwischen A und B prüft, so müssen sich im allgemeinen dieselben Verhältnisse ergeben. Nur ist in B die Heldin polylogischer als der Held, da sie — die Vertraute an ihrer Seite — bloß erotisch zu Worte kommt.

Die Figuren und der Bau des Duologs.

Da die dramatischen Formen in allen ihren Erscheinungen enge Beziehungen zur Figuren-Technik aufweisen, genetisch gesprochen: da all diese Erscheinungen in der

psychologischen Charakterisierung der Figuren begründet sind, so dürfte sich dieser Einfluss wohl auch auf das feinste Detail der früheren Untersuchung, auf den Bau des Duologs erstrecken. Er zerfällt in Hinblick auf die Figuren in drei Arten:

1. Der Hauptfiguren-Duolog (HH) wird ausschließlich von Hauptfiguren getragen,

2. der Haupt- und Nebenfiguren-Duolog (HN) von einer Haupt- und einer Nebenfigur,

3. der Nebenfiguren-Duolog (NN) ausschließlich von Nebenfiguren.

In Hinblick auf die Länge der Redestücke zerfallen diese in kurze (bis 5 Zeilen), in mittlere (bis 15 Zeilen) und in lange (bis 87 Zeilen). Das Verhältnis der kurzen zur Summe der mittleren und langen verräth die Qualität des Duologs rücksichtlich seiner Lebhaftigkeit oder Schwerfälligkeit. Das summarische Ergebnis für die drei Duologarten ist hienach folgendes:

Es verhält sich:	kurz	:	mittel + lang	
in HH:	69	:	55	$= 1\frac{1}{4} : 1$
„ HN:	18	:	40	$= 1 : 2\frac{1}{4}$
„ NN:	6	:	9	$= 1 : 1\frac{1}{8}$

Es strebt also HH nach kurzen Redestücken und ist lebendig, HN nach langen Redestücken und ist schwerfällig, NN nach mittleren Redestücken und ist ausgeglichen.

Die Begründung liegt auf der Hand: im HH-Duolog stehen sich ebenbürtige Gegner gegenüber mit gleich starker geistiger Intensität, die sich in temperamentvoller Kürze der Wechselrede ausgibt; im HN-Duolog ist ein Theil passiv (entweder die den Befehl empfangende Nebenfigur, oder die den Bericht erhaltende Hauptfigur), daher die Tendenz nach langen Redestücken; im NN-Duolog herrscht bei den Sprechern statt des persönlichen das factische Interesse und zwar auf beiden Seiten, was nothwendig eine im mittleren ausgleichende Wirkung auf die Länge der Redestücke ausübt.

Dies die Verhältnisse in Hinblick auf die Gesammtdichtung.

Es fragt sich nun, ob innerhalb der Hauptabschnitte der Fabel sich charakteristische Veränderungen ergeben.

a) Der HH-Duolog.

Es verhält sich:

	kurz : mittel + lang		
in I:	41 :	21	= 2 : 1
„ II:	28 :	34	= 1 : 1¼

Der Unterschied ist sehr groß, hält sich aber noch innerhalb der Grenzen des typischen: in I ist der Duolog viel lebhafter, gewissermaßen dramatischer als in II, wo er schwerfälliger, gewissermaßen epischer wird. Dies stimmt zum psychologischen Charakter von I, zum fabulistischen von II.

Dem passt sich auch das Detailverhältnis von mittel zu lang an.

Es verhält sich sich:

	mittel : lang		
in I:	14 :	7	= 2 : 1
„ II:	22 :	12	= 1⅚ : 1

Scheidet man weiters II in *A* und *B*, so verhält sich:

	kurz : mittel + lang		
in *A*:	19 :	20	= —1 : 1
„ *B*:	9 :	14	= 1 : 1½

In Einklang mit der Entwicklung der Fabel nimmt die Lebhaftigkeit des Duologs im Verlauf der Handlung ab: *B* ist noch weniger lebhaft als *A*, noch epischer als A.

Dem passt sich auch das Detail an: es verhält sich:

	mittel : lang		
in *A*:	13 :	7	= 1⁶⁄₇ : 1
„ *B*:	9 :	5	= 1⅘ : 1

Der Bau der HH-Duologe steht also in feinfühligem Einklang mit der Entwicklung der Fabel.

b) Der HN-Duolog.

Er fehlt in I. Es verhält sich:

	kurz : mittel + lang		
in II:	18 :	40	= 1 : 2¼
u. zw. „ *A*:	10 :	19	= 1 : 1⁹⁄₁₀
„ B:	8 :	21	= 1 : 2⅝

Der epische, d. h. schwerfällige HN-Duolog steht gleichfalls in Einklang mit der Entwicklung der Fabel, er wird von *A* zu *B* der Hauptsache nach schwerfälliger. An sich minder wichtig als der HH-Duolog zeigt er jedoch im folgenden Detail fast keine Veränderung.

Es verhält sich:

	mittel	:	lang		
in II:	30	:	10	=	3 : 1
u. zw. „ *A*:	14	:	5	=	$2\frac{4}{5}$: 1
„ *B*:	16	:	5	=	$3\frac{1}{5}$: 1

c) Der NN-Duolog.

Er fehlt in I.

Freilich erscheint ein NN-Duolog, doch dieser ist im dramatischen Bericht eingesprengt, also secundär überliefert und im Munde des verkürzt-lebhaft berichtenden Erzählers natürlich dessen Stimmung angepasst. Es verhält sich hier:

kurz	:	mittel + lang		
13	:	5	=	$2\frac{3}{5}$: 1

mittel	:	lang		
4	:	1	=	4 : 1

Hier hat also dieser secundäre NN-Duolog dramatisch abgefärbt.

Der eigentliche NN-Duolog ist nur in II und dies spärlich vertreten.

Es verhält sich:

	kurz	:	mittel + lang		
in II:	6	:	9	=	1 : $1\frac{1}{2}$
u. zw. „ *A*:	1	:	4	=	1 : 4
„ *B*:	4	:	1	=	4 : 1

Strebt der NN-Duolog in *A* nach Länge, so in *B* nach Kürze. Bei seiner psychischen und physischen Unbedeutendheit reagiert er nicht mehr auf die Forderungen der Fabelbildung.

Es möge noch der wichtige HH-Duolog einer eingehendsten Betrachtung unterworfen werden. Von den vier Hauptfiguren ist der Vertraute Gâwein (mit zwei Redestücken) wegen Geringfügigkeit außer Rechnung zu setzen.

1. Der HH-Duolog der Gesammtdichtung.

a) Zahl der Redestücke.

Der Held mit 34 und die Heldin mit 32 Redestücken sind also numerisch fast gleich stark, werden aber von der Vertrauten Lunete mit 56 Redestücken weit übertroffen. Die stark intriguenhaft geführte Handlung verlangt dies.

b) Länge der Redestücke.

Es verhält sich:	kurz	:	mittel + lang		
bei dem Helden:	21	:	18	=	$1^1/_2 : 1$
„ der Heldin:	22	:	10	=	$2^1/_5 : 1$
„ „ Vertrauten:	25	:	31	=	$1 : 1^1/_4$

Die Redestücke der Heldin, welche sich im bisherigen als ziemlich kühl und nüchtern erwiesen hat, streben am meisten nach Kürze, d. h. nach knapp-sachlichem Ausdruck in Einklang mit ihrem Charakter. Viel breiter, ausführlicher sind die Redestücke des Helden, der weicher im Gefühl, lebhafter in Phantasie, auch reicher an Worten wird. Geradezu langathmig ist die Vertraute: sie ist ja die überredende Intriguantin und an sich ein redelustiges Persönchen. Im Bau der Redestücke des HH-Duologs porträtieren sich unwillkürlich die drei Hauptfiguren in intimster Art.

2. Der HH-Duolog in den Hauptteilen der Dichtung.

a) Zahl der Redestücke.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 8 : 20 = $1 : 2^1/_2$
„ II: = 26 : 12 = $2^1/_6 : 1$

Es herrscht der völlige Gegensatz: in I ist die Heldin, in II der Held numerisch reicher.

Es verhalten sich ferner:

in I: Helden : Vertraute = 28 : 34 = $1 : 1^1/_4$
„ II: = 38 : 22 = $1^3/_4 : 1$

Wiederum scharfer Gegensatz: die Helden gewinnen, die Vertraute verliert in II.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt sich, dass in I die psychologische Handlung zwar complicierter, aber auch äußerlicher ist: die Frauen und darunter besonders die Vertraute überwiegen den Mann; ferner dass in II die psychologische Handlung einfacher, aber innerlicher wird: Der Einfluss der Frauen verschiebt sich zu Gunsten des Einflusses vom Manne, die Vertraute verliert an Boden. — Es zeigt sich also im Verlauf der Gesammthandlung ein naturgemäßer Fortschritt in der Vertiefung der psychologischen Handlung.

b) Länge der Redestücke.

Sie steht völlig in geistigem Einklang mit den numerischen Verhältnissen.

Es verhält sich:

		kurz :	mittel + lang =	
in I:	beim Helden:	7 :	1	= 7 : 1
	bei der Heldin:	15 :	5	= 3 : 1
	bei der Vertrauten:	19 :	15	= $1\frac{1}{4}$: 1
in II:	beim Helden:	14 :	12	= $1\frac{1}{6}$: 1
	bei der Heldin:	7 :	5	= $1\frac{2}{5}$: 1
	bei der Vertrauten:	6 :	16	= 1 : $2\frac{2}{3}$

Der Held gewinnt quantitativ von I zu II, indem seine Redestücke viel länger werden (I = 7 : 1, II = $1\frac{1}{6}$: 1).

Die Heldin verliert qualitativ von I zu II, indem ihre selteneren Redestücke länger und sie selbst damit schwerfälliger wird (I = 3 : 1, II = $1\frac{2}{5}$: 1).

Die Vertraute zeigt dasselbe Bild der Decadence in verschärftem Maße (I = $1\frac{1}{4}$: 1, II = 1 : $2\frac{2}{3}$).

3. Der HH-Duolog in *A* und *B*.

a) Zahl der Redestücke.

Es verhält sich:

in *A*: Held : Heldin = 19 : 8 = $2\frac{1}{3}$: 1
„ *B*: = 7 : 4 = $1\frac{3}{4}$: 1

Die Heldin wird in der Lösung wieder etwas stärker.

Es verhalten sich:

in *A*: Helden : Vertraute = 27 : 12 = $2^1/_4$: 1
„ *B*: = 11 : 10 = 1 : 1

Die Vertraute wird in der Lösung wieder stärker.

Die äußerliche Zusammenfassung und innerliche Vertiefung am Schlusse führen naturgemäß zu diesen Erscheinungen.

b) Länge der Redestücke.

Es verhält sich:

		kurz	:	mittel + lang	=
in *A*:	beim Helden:	11	:	8	= $1^1/_2$: 1
	bei der Heldin:	5	:	3	= $1^2/_3$: 1
	bei der Vertrauten:	3	:	9	= 1 : 3
in *B*:	beim Helden:	3	:	4	= 1 : $1^1/_3$
	bei der Heldin:	2	:	2	= 1 : 1
	bei der Vertrauten:	3	:	7	= 1 : $2^1/_3$

Es werden demnach die Helden von *A* zu *B* stärker und es wird die Vertraute schwächer d. h. die geistige Concentrierung des Problems auf das Heldenpaar nimmt in wirkungsvoller Art zu.

Zeigt sich in der äußerlichen Zahl der Redestücke der Einfluss der Außenhandlung, so in der Länge der Redestücke der Einfluss der Innenhandlung.

Der technische Bau des Duologs hat sich also als ungemein symptomatisch für die geistige Bedeutung der Figuren erwiesen.

Die geistige Ökonomie des Duologs.

Es fragt sich hier um den geistigen Antheil, den jede der beiden sprechenden Figuren am Duolog hat, ausgedrückt in den summarischen Zeilenziffern der Redestücke jeder der beiden Figuren.

Bei gleicher Belastung ergäbe sich zwischen diesen summarischen Ziffern das Verhältnis von 1 : 1. Thatsächlich schwankt es zwischen 1 : +1 und 1 : $20^1/_4$. In natürlicher Scheidung ergeben sich zwei Kategorien:

1. Der eine Sprecher überragt mit seinem Zeilenpart den des andern bis zur Hälfte (1 : 1 — $1^1/_2$);

2. vom doppelten bis zum 20-fachen (1 : 2—20).

Die erste Kategorie tendiert nach harmonischer Ausgleichung der geistigen Arbeit, die letzte gefällt sich in Disharmonie.

Es verhält sich nun für die Gesammtdichtung:

harm. D. : disharm. D. = 16 : 17 = 1 : +1

Es zeigt sich also keine ausgesprochene Tendenz.

Scheidet man nach I oder II, so verhält sich:

in I: harm. D. : disharm. D. = 4 : 3 = 1 1/3 : 1
„ II: = 12 : 14 = 1 : 1 1/6

Es tendiert also I nach Harmonie, II nach Disharmonie.

Dieser Unterschied beruht im wesentlichen auf den Trägern des Duologs. In I sind es mehr Hauptfiguren als in II.

Scheidet man also nach HH-, HN- und NN-Duologen, so verhält sich:

1. beim HH-Duolog: harm. : disharm. = 7 : 5 = 1 2/5 : 1
2. „ HN- „ : = 7 : 7 = 1 : 1
3. „ NN- „ : = 2 : 5 = 1 : 2 1/2

Beim HH-Duologe herrscht beiderseits geistige Intensität, die in der Wirkung, d. h. in der Antheilnahme am Duolog zu harmonischer Ausgleichung führt;

beim NN-Duolog herrscht bloß factische Intensität, die zur Disharmonie führt;

beim HN-Duolog kommen beide Momente in Betracht, so dass verschwommene Verhältnisse zur naturgemäßen Folge werden.

Schluss.

Die vorliegende Untersuchung hat sich die Aufgabe gestellt, an „Iwein“ den künstlerischen Organismus des Epos klarzulegen. Dies sollte in sachlicher Art geschehen. So musste von der Wirkung auf die Ursache geschlossen werden, also von den Formen auf die Absichten, welche der Dichter — mehr oder minder bewusst — mit ihnen verfolgt und in den Eindrücken des Lesers erreicht. Dadurch ist die Untersuchung concret geworden, denn ihr unmittel-

bares Material bildeten die fassbaren und messbaren Formen. Es zeigte sich aber auch, dass diese Formen nicht zufälliger Willkür ihre Bildung verdanken, sondern sich gesetzmäßig entwickeln, weil sie künstlerischen Tendenzen gehorchen und dies umso treuer, je mehr sie sich im Detail specialisieren.

Die Untersuchung gieng vom Allgemeinsten, aber auch Wichtigsten aus, von der geistigen Gliederung der Dichtung, ihrer Composition. Nach der Darstellung des geistigen Problems der Dichtung zerfiel diese in drei Abschnitte: in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung. Hinsichtlich der geistigen Materie, an der das Problem zur Darstellung kam, zerfiel die Dichtung in zwei Haupttheile: in das psychologische I (= Verwicklung) und in das fabulistische II (= Entwicklung [rein-fabulistisch II *A*] + Lösung [fabulistisch-psychologisch II *B*]). Für die künstlerische Ausgestaltung ergaben sich hiedurch zwei führende Tendenzen: Die Eigenarten der drei verschiedenen Phasen der Fabel in der Verwicklung, Entwicklung und Lösung machten sich einerseits geltend, andererseits aber auch die Bedürfnisse des psychologischen und fabulistischen Haupttheiles. Wie die Formen der Composition rein geistig sind, so sind sie auch völlig individuell: sie gehören der Einzeldichtung Iwein an, nicht aber dem Epos Iwein. Von diesen inneren Formen der Composition führte die Untersuchung zu den äußeren der Construction, zur materiellen Darstellung der Fabel in den einzelnen Bildern. Da die Fabel des Epos wie des Dramas nur in Bildern dargestellt werden kann, so war die Untersuchung auch hier noch nicht auf specifisch epischem Boden angelangt, konnte aber durch die Beziehungen der Construction zur Composition letztere in ihren Theilen noch schärfer charakterisieren. Als Kriterien ergeben sich Zahl und Länge der Bilder. Von da ab wurde die Untersuchung specifisch episch. Sie bemühte sich, die Bilder auf ihr eigentliches Wesen hin zu bestimmen, also auf ihre künstlerischen Functionen hin. Danach ergaben sich zwei Kategorien von Bildern: die epischen und dramatischen. Als Kriterien boten sich wieder Zahl und Länge der Bilder. Die charakteristischen Unterschiede der beiden Bildarten spiegelten sich hierin, sowohl in Bezug auf die

Gesammtdichtung, wie auf deren compositionelle Theile, welche hiedurch eine weitere Charakterisierung erfuhren. Damit war der künstlerische Aufbau des Epos erledigt. Es fragte sich nun nach der Ausführung im besonderen, nach den künstlerischen Elementen, mit denen jener Bau aufgeführt worden war. Es ergaben sich zwei Elemente: das epische und das dramatische. Sie wurden auf ihre Functionen — organische und ornamentale — hin geprüft, weiters in Beziehung gesetzt zur Gesammtdichtung, zu deren compositionellen Theilen (I, II *A*, *B*), wodurch die Eigenart derselben in helleres Licht rückte, und endlich zu den beiden Bildarten, wodurch die Gegensätzlichkeit derselben verschärft heraustrat. Weil die Bilder durch ihre Zugehörigkeit zu den einzelnen compositionellen Theilen der Dichtung verändert werden, so ergaben sich auch hinsichtlich ihrer elementaren Zusammensetzung neue Nuancen bezüglich ihrer Lage in den verschiedenen Compositionstheilen. Damit waren die allgemeinen künstlerischen Ausdrucksmittel im Epos und des Epos erschöpft.

Im weiteren wurde die Aufmerksamkeit dem wichtigeren dramatischen Elemente ausschließlich zugewendet. Hierin kommt ja die Dichtung in ihrem wertvolleren und feineren Wesen nach der psychologisch-problematischen Seite hin zu vorwiegendem Ausdruck. So wurde denn das dramatische Element in seine verschiedenartigen und verschiedenwertigen dramatischen Formen (Monolog, Ansprache, Duolog, Polylog) geschieden. Nach der functionellen Bestimmung der einzelnen Formen wurden deren Beziehungen zur Gesammtdichtung, zu den Compositionstheilen derselben, zu den Bildarten an sich und bezüglich ihrer Lage aufgedeckt. Wieder ergaben sich feinere charakteristische Momente für die Eigenart dieser Gebilde. Endlich wurde eine Erklärung der dramatischen Formen aus der Figuren-Technik versucht. Nachdem die Arten der Figuren und ihr Functionswert bestimmt waren, wurden die Figuren in Beziehung zu den früher gefundenen Kunstformen gesetzt, die hiedurch ihre letzte und feinste, weil rein psychologische Charakteristik erfuhren.

So hat denn die vorliegende Untersuchung auf ihrem Weg vom Allgemeinsten bis zum Besondersten die künst-

lerischen Ausdrucksmittel der Dichtung und des Epos „Iwein“ aufgezeigt. Die Composition musste zwar in subjectiver Anempfindung gefunden werden; dass die Deutung richtig war, bestätigte aber der sachlich-objective Nachweis, dass sämmtliche materielle Kunstformen auf die künstlerischen Bedürfnisse der einzelnen Compositionstheile functionell reagieren, dass in ihnen die compositionellen Tendenzen zu lebendigem Ausdruck kommen. Da es sich im Verlauf der Untersuchung darum gehandelt hat, die einzelnen Kunstformen erst zu finden, so ist dies letztere Ergebnis naturgemäß in seinen einzelnen Äußerungen über die ganze Untersuchung hin zerstreut. Es soll nun zusammengefasst werden.

I. Die materielle Composition.

Hienach gliedert sich die Dichtung in das psychologische I und in das fabulistische II. Die gegensätzlichen Tendenzen der Materie kommen hier zum Ausdruck.

1. Das psychologische I.

Schon im Hinblick auf die ideelle Composition — es umfasst die Verwicklung — zeigt es seine Besonderheit. Es ist sehr einheitlich gehalten, besteht nur aus der Exposition mit dem erregenden Moment und der einphasigen Handlung ohne Episode. Die weichere psychologische Materie ließ sich eben leichter einheitlich formen. Dies erweist auch die Construction: I hat weniger, aber längere Bilder.

Bezüglich der Darstellung in den beiden Bildarten hat I eine Vorliebe für epische Bilder, in deren summarischem Bericht es seinen fabulistischen Stoff erledigt, um sich die dramatischen Bilder für die Darstellung der ihm wichtigeren psychologischen Probleme möglichst freizuhalten. Darum sind hier die epischen Bilder, weil wichtig, auch relativ lang.

Hinsichtlich der elementaren Darstellung drängt I nach dem dramatischen Element, das es zur feinen Darlegung seiner psychologischen Probleme gar sehr braucht. Demzufolge ist das dramatische Bild von I sehr dramatisch, so zwar, dass das dramatische Element das epische hier in

allen Bildern überwiegt; die epischen Bilder sind auch weniger episch und nur zur Hälfte rein-episch.

Beachtet man die dramatischen Formen, so zeigt I große Vorliebe für den psychologisch-intimen Monolog, große Abneigung gegen die factenbringende Ansprache, es strebt nach dem wuchtigen Polylog und bildet seinen Duolog kräftiger aus. Es ist also intensiv dramatisch. All dies spiegelt sich im einzelnen in Zahl und Länge der verschiedenartigen dramatischen Formen. Selbst im Bau des Duologs, der dramatischen Hauptform, erweist sich diese Intensität durch die Kürze und Menge der Redestücke, wodurch sich ein rascher, temperamentvoller Redewechsel innerhalb des Duologs vollzieht.

Auf dem Gebiete der Figurentechnik charakterisiert sich I durch starke Concentration. Es hat wenig Figuren, besonders wenig Nebenfiguren, aber auch nicht einmal alle Hauptfiguren. Es bevorzugt die Hauptfiguren gegenüber den Nebenfiguren an Zahl, Masse und Länge ihrer Einzelauftritte. Beide Figurenarten sind im einzelnen dramatisch sehr intensiv herausgearbeitet. Diese allgemeinen Charakteristica verschärfen sich, wenn man die Hauptgruppen der Figuren in ihre Untergruppen zerlegt. Bis auf den technischen Bau des Duologs erstrecken sich die Einflüsse von I innerhalb der Figuren-Gruppen und auch die geistige Ökonomie des Duologs steht unter compositionellem Zeichen.

2. Das fabulistische II.

Es zeigt durchaus gegensätzliche Erscheinungen. So hat es eine reichgegliederte Composition; constructiv betrachtet mehr und kürzere Bilder; es drängt nach dramatischen Bildern, bevorzugt aber das epische Element, so dass seine dramatischen Bilder stärkeren epischen Einschlag haben, der oft das dramatische Element überwiegt, während seine epischen Bilder nur sehr wenig vom dramatischen Element besitzen und in erdrückender Majorität rein-episch bleiben. Es geht dramatisch in die Breite, indem es die minder starken dramatischen Formen bevorzugt. Sein Duolog ist im Redewechsel langsamer und schwerfälliger. In der Figuren-Technik verflacht es mit seinen vielen Neben-

figuren, denen gegenüber die Hauptfiguren relativ an Bedeutung verlieren. Auch im äußeren und inneren Bau der Duologe zeigt sich dieselbe Tendenz.

II. Die ideelle Composition.

Hienach zerfällt die Dichtung in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung. Die künstlerischen Tendenzen erfolgen hier — ideell gefasst aus der Problemsführung, concret betrachtet aus den verschiedenartigen Phasen der Fabel. Die Handlung hebt in psychologischer Concentration an (Verwicklung = I); im weiteren Verlaufe compliciert sie sich äußerlich, büßt also an ihrem psychologischen Elemente ein und treibt das fabulistische hervor (Entwicklung = II *A*); am Schluss kehrt sie zu natürlicher Concentration wieder zurück (Lösung = II *B*). Daher entstammen dann die Unterschiede zwischen II *A* und II *B*, indem letzteres die rein-fabulistischen Charakteristica von II *A* abschwächt mit leichter Hinneigung zum psychologischen I. Weil in II *B* das psychologische Element wieder vordrängt, ohne dadurch das fabulistische stark zurückdrängen zu können — die reiche äußere Handlung von *A* muss ja in *B* zu Ende geführt werden —, so ergeben sich so feine Nuancen, dass von einer factischen Recapitulation wegen ihrer Breite abgesehen werden muss.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, dass der reiche Formenschatz des Epos, der freilich im Gegensatz zum Drama nicht sichtbar zu Tage tritt, bei feinerer Untersuchung sich an einem vollendeten Kunstwerk seiner Art, wie an „Iwein", nicht nur aufs eingehendste nachweisen, sondern auch functionell erklären lässt und dies aus den durchgehenden Tendenzen, welche einerseits dem Problem, andererseits der von diesem abhängigen Materie anhaften. Dadurch erweist sich die künstlerische Ausgestaltung des Epos als organisch, erweisen sich die Formen im einzelnen als symptomatisch für den ideellen Gehalt, den sie umschließen.

Anhang.

Die epischen und dramatischen Bilder in „Iwein".

(Es liegt die Ausgabe von Benecke und Lachmann, Berlin 1827, zu Grunde. Die arabischen Nummern beziehen sich auf epische, die römischen auf dramatische Bilder. In eckiger Klammer stehen die unorganischen Einschiebsel: Zwiesprachen des Dichters mit Frau Minne.)

Prolog.

	Zeile	Zeilen
	1— 30	= 30

Verwicklung.

a) Das erregende Moment.

	Zeile	Zeilen
1.	31— 85	= 55
I.	86— 878	= 793
II.	879— 944	= 66
2.	945— 966	= 22

b) Der Hauptheil.

	Zeile	Zeilen
1.	967—1134	= 168
I.	1135—1256	= 122
2.	1257—1413	= 157
II.	1414—1518	= 105
3.	1519—1737	= 219
III.	1738—1787	= 50
IV.	1788—1992	= 205
4.	1993—2008	= 16
V.	2009—2075	= 67
VI.	2076—2176	= 101
5.	2177—2199	= 23
VII.	2200—2215	= 16
VIII.	2216—2244	= 29
IX.	2245—2370	= 126
6.	2371—2445	= 75

Entwicklung.

a) Das erregende Moment.

	Zeile	Zeilen
I.	2446—2528	= 83
II.	2529—2652	= 124
1.	2653—2762	= 110
III.	2763—2912	= 150
IV.	2913—2955	= 43
2.	2956—2970	= 15
	[2971—3028	= 58]
3.	3029—3063	= 35

b) Der Hauptheil.

1. Abschnitt.

	Zeile	Zeilen
I.	3064—3200	= 137
1.	3201—3256	= 56
2.	3257—3282	= 26
II.	3283—3319	= 37
3.	3320—3358	= 39
III.	3359—3430	= 72
IV.	3431—3644	= 214
V.	3645—3702	= 58
4.	3703—3784	= 82
5.	3785—3827	= 43

2. Abschnitt.

	Zeile	Zeilen
1.	3828—3922	= 95
I.	3923—4010	= 88
II.	4011—4356	= 346

Episode.

	Zeile		Zeilen
I.	4357—4819	=	463
II.	4820—4913	=	94
III.	4914—4988	=	75
IV.	4989—5074	=	86
V.	5075—5144	=	70

3. Abschnitt.

I.	5145—5444	=	300

4. Abschnitt.

I.	5445—5540	=	96
1.	5541—5563	=	23

Lösung.

a) **Das erregende Moment.**

1.	5564—5624	=	61
I.	5625—5662	=	38
2.	5663—5698	=	36
II.	5699—5760	=	62
3.	5761—5776	=	16
III.	5777—5866	=	90
IV.	5867—5890	=	24
V.	5891—5924	=	34
VI.	5925—5963	=	39
VII.	5964—6072	=	109

Episode.

I.	6073—6163	=	91
II.	6164—6182	=	19

	Zeile		Zeilen
1.	6183—6238	=	56
III.	6239—6281	=	43
IV.	6282—6424	=	143
2.	6425—6586	=	162
V.	6587—6653	=	67
VI.	6654—6716	=	63
3.	6717—6798	=	82
VII.	6799—6843	=	45
4.	6844—6866	=	23

b) **Der Haupttheil.**

1. Abschnitt.

1.	6867—6894	=	28
2.	6895—7272	=	318
	[7015—7074	=	60]
I.	7273—7348	=	76
II.	7349—7504	=	156
III.	7505—7726	=	222
IV.	7727—7780	=	54

2. Abschnitt.

1.	7781—7820	=	40
I.	7821—7940	=	120
II.	7941—8016	=	76
III.	8017—8036	=	20
IV.	8037—8159	=	123

Epilog.

	8160—8166	=	7

ZUR AUTOREN-FRAGE

IM

NIBELUNGENLIED.

Die höhere Kritik in kunsttechnischer Beleuchtung.

Da sich am Kunst-Epos „Iwein" die Kunstformen als charakterisierende Momente für die einzelnen organischen Partien der Dichtung bewährt haben, so liegt die Frage nahe, ob mit ihrer Hilfe etwa auch die Entstehungsgeschichte eines Volks-Epos wie des Nibelungenliedes in helleres Licht gerückt werden könnte. Hier kommen statt e i n e s Autors mehrere in Betracht, hier liegt also die Arbeit verschiedener Autoren in mehreren Schichten n e b e n e i n a n d e r. So wenigstens in den letzten Phasen der Entwicklung, die sich in der mechanischen Art zudichtender Interpolation vollzogen hat. Da wäre es also principiell möglich, die künstlerischen Unterschiede innerhalb der einzelnen, organisch-einheitlichen Partien individuell zu deuten. In praxi könnten dann diese Partien nach ihren künstlerischen Unterschieden zerlegt werden, womit die Arbeitsantheile der verschiedenen und verschiedengearteten Autoren bloßgelegt erschienen.

Ein Versuch, in dieser Art den Dichtern des Nibelungenliedes näher zu treten, soll im folgenden geboten werden.

Wegen der Schwierigkeit, die Lösung des gestellten Problems von einer gutbegründeten Hypothese bis zur sachlichen Sicherheit des Ergebnisses hinanzuführen, ist es angezeigt, gleich zu Anfang die Etappen der Untersuchung zu kennzeichnen. Scheint es von vornherein vielleicht auch nicht möglich, bis ans ferngestellte Endziel zu gelangen, so verbürgt sich doch die sichere Erreichung näherer Ziele, was immerhin die aufgewandte Mühe der Arbeit und ihrer Nachprüfung lohnen dürfte.

Vorerst soll das Arbeitsgebiet abgegrenzt werden. Um zu Iweins heroisch-erotischem Thema eine beiläufige Parallele zu gewinnen, wird sich die folgende Untersuchung nur auf den ersten Theil des Nibelungenliedes er-

strecken, welcher in der zugrunde gelegten Handschrift *A* der Lachmann'schen Ausgabe von Strophe 1—1082 reicht, also 4328 Verse umfasst, mithin an Masse sich mit „Iwein" so ziemlich deckt. Inhaltlich umfasst dies Stück die Geschichte Siegfrids vom Beginn seiner Werbung um Krimhilt bis zu seinem Tod durch die Burgunden. Erotisch-heroisch ist also auch hier das zwiespältige Thema.

Mit dieser quantitativen und qualitativen Parallele erschöpfen sich freilich die Ähnlichkeiten. Denn hat man es auch nach den Ergebnissen der jüngeren Forschung in der Redaction der Handschrift *A* mit dem Werk eines Dichters zu thun, so ist dieser doch nur ein „Umdichter", der mit seiner Arbeit auf einer Vorlage fußt, die er größtentheils bloß mechanisch verändert, hauptsächlich durch Zudichtungen, aus welchen sich diese Vorlage als alter Kern herausschälen lässt, wohl auch durch gelegentliche Ausschaltungen, so dass der alte Kern nach Entfernung der Zusätze nur mehr fragmentarisch vorliegt. Dieser alte Kern bildet nun die „Dichtung", wie ich sie in Gegensatz zur letztlichen „Umdichtung" der Handschrift *A* nenne. Die „Dichtung" soll bekanntlich im großen Ganzen gleichzusetzen sein der Summe der von Lachmann reconstruierten Einzellieder und sie soll an sich bereits das Werk eines Einzeldichters, des „Dichters" κατ ἐξοχήν sein. Die Arbeit dieses Dichters beruht wiederum auf isolierten Einzelliedern, wovon ihm jedoch etliche bereits im Zusammenschluss größerer Gebände vorgelegen haben mögen. So dürften speciell als Vorlage für die Siegfridsgeschichte zwei „Bücher" anzunehmen sein: das erste — ich will es der Kürze halber „Siegfrids Hochzeit" (H) nennen — umfasst die Geschehnisse von Siegfrids Werbung bis zur Gewinnung Krimhilts, das zweite — „Siegfrids Tod" (T) — bringt den Besuch Siegfrieds und Krimhilts zu Worms, also im wesentlichen den Streit der Frauen und die Ermordung des Helden.

Dies die jüngste Hypothese über die Entstehung des Nibelungenliedes, soweit sie für das Gebiet der folgenden Untersuchung in Betracht kommt. Sie bewegt sich sicher und sachlich, was den Umdichter und Dichter anlangt. Denn hier stützt sie sich auf greifbare Kriterien. Sie holt

dieselben aus Sprache und Metrik, aus der materiellen Erzählungsart (den Widersprüchen oder Wiederholungen etc.) wie aus culturellen Indicien, die sich im Stoff spiegeln. Sie sondert danach die neue Zudichtung von der alten Dichtung, sie hat also festen Boden unter den Füßen. Ihre Aufgabe war es, auf Grund der einzelnen Ergebnisse sowohl vom Umdichter, wie vom Dichter scharf umrissene Porträts zu zeichnen nach der sprachlichen, metrischen, fabulierenden und culturellen Seite hin. Das ist auch mit Glück geschehen. An die Zeichnung der Porträts der Autoren der zwei Bücher von H und T konnte sie sich freilich mit ihren Kriterien nicht mehr erfolgreich heranmachen, denn deren Original-Dichtungen liegen eben nur mehr in der Umformung durch den „Dichter" vor.

Bei diesem Stand der Dinge wird es die Aufgabe der folgenden Untersuchung sein, die beiden Autoren-Porträts des Dichters und Umdichters nach der kunsttechnischen Seite hin zu ergänzen. Gelingt dies, so erhält die obige Hypothese ihren Wahrheitsbeweis. Denn es kann nur gelingen, wenn die künstlerischen Kriterien directe Zeugenschaft für die persönliche Individualität der beiden Autoren ablegen. Principiell ist dies möglich, denn die künstlerischen Kriterien sind ihrer Natur nach bei weitem feinfühliger und verlässlicher als die obigen.

Der Gang der Untersuchung ist hiebei folgender. Erst werden für die Umdichtung, wie für die Dichtung gesonderte künstlerische Charateristiken entworfen. Sie hatten ja ihr literarisches Eigenleben. Dann wird zur Vergleichung beider geschritten. Immer aber muss jedes künstlerische Moment für sich allein betrachtet werden. Nur in solcher Weise lassen sich die individuellen Besonderheiten der beiden Autoren fassen, können die früher generell-objectiven Aussagen der Kriterien individuell-subjectiv werden. Geschieht dies mit genügender Consequenz und Präcision, d. h. auf allen Punkten und in jedem Punkte scharf, und erweisen sich die Besonderheiten jedes Autors einheitlich in ihrer künstlerischen Tendenz, so muss der Autorenbeweis wohl als erbracht angesehen werden.

Sollte dieser aber nicht gelingen, so verblieben immerhin die künstlerischen Charakterbilder der Umdichtung und

Dichtung als positive Ergebnisse bestehen. Die beiden repräsentiren ja literarische Documente der Zeiten, denen sie entstammen. Ob sie nun ihre Entstehung der Arbeit eines Autors oder mehrerer Autoren verdanken, ist in diesem Betracht gleichgiltig. Weil sie literarische Selbstständigkeit besessen haben, so sind sie charakteristisch für die Zeit ihres lebendigen Bestandes, für die ästhetische Auffassung ihrer Dichter wie ihrer Leser. Es wird aber hoffentlich gelingen, darüber hinaus den Nachweis für die künstlerisch-persönliche Existenz des Umdichters und Dichters zu erbringen.

I. Die Composition.

A. Die formale Composition.

Von Composition kann hier, wo nur der erste Theil des Nibelungenliedes, nämlich die Siegfridsgeschichte (S) in die Untersuchung einbezogen wird, bloß mit einer gewissen Einschränkung gesprochen werden. Doch da dieser stattliche Bruchtheil innerhalb der ganzen Dichtung eine stark separierte Stellung einnimmt, also bis zu einem gewissen Grade ein künstlerisches Eigenleben führt, so zeigt auch die innere geistige Gliederung dieses Theiles eine abgerundete Geschlossenheit. Die Frage nach der Composition ist eine zwiespältige, da es sich sowohl um die der Umdichtung (S^2), wie um die der Dichtung (S^1) handelt. Erleichtert wird die Antwort, wenn man erst die stoffliche Gliederung ins Auge fasst.

1. Die stoffliche Gliederung von S^2.

S^2 zerfällt in zwei Theile, wovon der erste als Hauptereignis Siegfrids Hochzeit (H^2), der zweite Siegfrids Tod (T^2) enthält.

Beide Theile zeigen eine Untertheilung in je sechs Abschnitte, u. zw. H^2:

1. Siegfrids Ankunft in Worms	Str.	1—137 =	544	Zeil.	(+ 4 Zeil. Einl.)
2. Der Sachsenkrieg	„	138—263 =	504	„	
3. Friedensfest zu Worms	„	264—323 =	240	„	
4. Kampf um Prünhilt	„	324—495 =	684	„	(+ 4 Zeil. Einl.)
5. Verlobungsfest in Worms	„	496—571 =	304	„	
6. Gunthers Brautnacht	„	572—662 =	364	„	
		H^2 =	2640	Zeil.	(+ 8 Zeil. Einl.)

u. zw. T^2:

1. Siegfrid u. Krimhilt nach Worms geladen	Str.	663— 756 =	376 Zeil.	
2. Streit der Frauen u. Verschwörung geg. Siegfrid	„	757— 819 =	252 „	
3. Einleitung zur Jagd	„	820— 858 =	156 „	
4. Siegfrids Ermordung	„	859— 943 =	332 „	(+ 8 Zeil. Einl.)
5. Krimhilts Klage	„	944—1012 =	276 „	
6. Der Nibelungenhort	„	1013—1082 =	280 „	
			T^2 = 1672 Zeil.	(+ 8 Zeil. Einl.)

2. Die stoffliche Gliederung von S^1.

Sie ist ganz dieselbe wie von S^2, nur dass die Haupttheile und deren Abschnitte in ihren Längen verkürzten Maßstab aufweisen.

Es umfasst H^1 1372 Zeilen u. zw. in 1. 224 Zeilen, in 2. 308, in 3. 224, in 4. 168, in 5. 280 und in 6. 168 Zeilen.

Es umfasst T^1 1288 Zeilen u. zw. in 1. 328 Zeilen, in 2. 220, in 3. 152, in 4. 224, in 5. 196 und in 6. 168 Zeilen.

3. Die Composition von S^2 und S^1.

Sie folgt den Grundlinien der stofflichen Gliederung: H enthält des Helden Versündigung, T seine Sühne.

Vergleicht man diese compositionellen Haupttheile, so verhält sich:

a) in der Umdichtung: H : T = 2640 : 1672 = $1^3/_5$: 1
b) „ „ Dichtung: = 1372 : 1288 = +1 : 1

Die Dichtung zeigt also Ebenmäßigkeit der obersten Glieder, die Umdichtung gestaltet den ersten Theil viel breiter (um $^3/_5$), als den zweiten, indem sie hier ihre Vorlage riesig aufquillt: sie setzt sich schwerfällig in Gang.

Es handelt sich nun um die compositionelle Gliederung der Haupttheile im einzelnen.

a) H.

H sondert sich vor allem in zwei organische Abschnitte:

1. in die Einleitung, welche die Exposition und das erregende Moment bringt und in H_1 enthalten ist,

2. in die eigentliche Handlung, welche in H_{2-6} enthalten ist.

Vergleicht man diese beiden Theile miteinander, so verhält sich:

$$H^2_1 : H^2_{2-6} = 544 : 2096 = 1 : -4$$
$$H^1_1 : H^1_{2-6} = 224 : 1148 = 1 : +5$$

In der Umdichtung ist also die Einleitung relativ viel länger, als in der Dichtung: wieder ein Zeichen, dass sich erstere schwerfällig in Gang setzt.

Die Handlung von H zerfällt in drei Theile:

1. Siegfrid bereitet seine Werbung um Krimhilt vor (in H_{2-3});
2. Siegfrid wirbt um Krimhilt (in H_{4-5});
3. Siegfrid versündigt sich (in H_6).

So erhebt sich die Handlung über die in zwei Phasen gegliederte Verwicklung zum Höhepunkt. Naturgemäß muss sich bei guter Darstellung das Tempo der immer intensiver gerathenden Handlung beschleunigen, müssen sich ihre Theile immer mehr verkürzen.

Dies zeigt die Dichtung, denn es hat:

ihrer Verwicklung erste	Phase	532	Zeilen
„ „ zweite	„	448	„
ihr Höhepunkt		168	„

Anders die Umdichtung, denn es hat:

ihrer Verwicklung erste	Phase	744	Zeilen
„ „ zweite	„	988	„
ihr Höhepunkt		364	„

In der Umdichtung wird also überall verbreitert, in der zweiten Phase aber so stark, dass das Ganze die Steigerung des Tempos seiner Handlung verliert, die sich in der Dichtung so mächtig entfaltet. Wiederum erweist sich die Umdichtung als schwerfällig.

Und dies nicht minder, wenn man Verwicklung gegen Höhepunkt setzt. Es verhalten sich diese beiden Compositionsglieder

in H^1 wie $980 : 168 = -6 : 1$
„ H^2 „ $1732 : 364 = 4^3/_4 : 1$

Die Dichtung bringt also den Abschluss — hier den Höhepunkt — viel wirksamer, viel knapper heraus, als die alles verschleppende Umdichtung.

b) T.

Hier sind die Unterschiede zwischen den beiden Versionen nicht so groß wie in H, aber sie bestehen gleichermaßen aus Verschlechterungen, die die Umdichtung an der Dichtung vollzogen hat.

Auch T zerfällt compositionell in zwei Theile, in die wirkliche Handlung (in T_{1-4}), welche die Ereignisse bis Siegfrids Tod umfasst, und in deren Epilog (in T_{5-6}), welcher im wesentlichen Krimhilds Klage und Trauer enthält. Es verhalten sich diese beiden Theile:

in T^1 wie $924:364 = 2\frac{1}{2}:1$
„ T^2 „ $1116:556 = 2\ \ :1$

Die Umdichtung gestaltet also den handlungslosen und damit minder wichtigen Schlusstheil wiederum viel breiter als die Dichtung, sie verschleppt bei ihrer Schwerfälligkeit das Ende.

Der organische Theil von T gliedert sich in die Einleitung (T_1) und in die eigentliche Handlung (T_{2-4}), die wiederum in die Entwicklung (T_{2-3}) und in die Katastrophe (T_4) zerfällt. Auch hier werden sich bei guter Darstellung die einzelnen Abschnitte relativ verkürzen müssen, um die immer intensiver gerathende Handlung in ein immer rascheres Tempo kommen zu lassen. — Die Einleitung darf hier breiter werden im Verhältnis zur eigentlichen Handlung, um einerseits einen Ruhepunkt gegenüber der aufgeregten Darstellung des Höhepunkts gewähren zu können, andererseits, um gegen die absinkende Handlung der Entwicklung den nöthigen Contrast zu schaffen.

Vergleicht man die Einleitung mit der eigentlichen Handlung in Dichtung und Umdichtung, so verhält sich:

$$T^1_1 : T^1_{2-4} = 328:596 = 1:1\frac{3}{4}$$
$$T^2_1 : T^2_{2-4} = 376:740 = 1:2$$

Die Dichtung hat also die längere und damit bessere Einleitung. Vergleicht man die Verwicklung (T_{2-3}) mit der Katastrophe (T_4) in Dichtung und Umdichtung, so verhält sich:

$$T^1_{2-3} : T^1_4 = 372:224 = 1\frac{2}{3}:1$$
$$T^2_{2-3} : T^2_4 = 408:332 = 1\frac{1}{5}:1$$

Die Dichtung hat also die kürzere und damit bessere Katastrophe. Kurz, der vom sich steigernden Tempo der Darstellung geforderte relative Verkürzungsprocess der einzelnen compositionellen Theile vollzieht sich nur in der Dichtung mit ihrer langen Einleitung, längeren Entwicklung und kürzeren Katastrophe, während in der Umdichtung mit ihrer kurzen Einleitung, kürzeren Entwicklung und längeren Katastrophe eine zweck-, d. h. stilwidrige Gestaltung der compositionellen Theile eingetreten ist. Kam im ersten Theil, in H, die Umdichtung vor Schwerfälligkeit nicht rasch genug in medias res hinein, so kommt sie — wieder aus Schwerfälligkeit — im zweiten Theil, in T, mediis e rebus nicht rasch genug heraus.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt sich für S^1 eine Compositionsart, die man, weil sie die natürlichen Anforderungen befriedigt, als regulär, d. h. gut bezeichnen muss. Hingegen zeigt S^2 vielfach Verschlechterungen. Weil diese durchaus ein und derselben geistigen Ursache, nämlich schwerfälliger Breitspurigkeit entspringen, so gewinnt die Composition von S^2 tendenziösen Charakter und damit persönliche Physiognomie. Und dies um so schärfer, als ja S^2 nur eine Umarbeitung von S^1 ist, sein Verfasser also die Änderungen, welche das künstlerische Gesammtbild verschlechtern, spontan-bewusst angebracht hat. Der Umdichter, von dem man hienach sprechen darf, verbreitert seine Vorlage, aber immer am unrichtigen Ort; er charakterisiert sich in compositioneller Hinsicht negativ durch einen auffallenden Mangel an Formgefühl, positiv durch saloppe Behaglichkeit.

B. Die elementare Composition.

Der Kern der Siegfridsgeschichte ist volkssagenmäßig alt und heroischer Art. Bei der Modernisierung, welche mit ihm durch die Dichtung (S^1) vorgenommen wurde, traten höfische Elemente hinzu, indem das heldische Milieu zum ritterlichen umgestaltet wurde. Das war eben kein bloßer Costümewechsel. Mit dem höfischen Costüme kam auch der höfische Geist über den heroischen Stoff und in weiterer Ausbildung setzten sich neue Handlungselemente an die

alten. Der Umbildungsprocess war kein glücklicher, denn er hat sein natürliches Ziel, die Schöpfung einer Neudichtung, so wenig erreicht, dass man Altes und Neues, Heroisches und Höfisches im wesentlichen im Gedichte zu scheiden vermag, weil dieser Process sich mehr mechanisch als organisch vollzogen hat.

Vom Standpunkt künstlerischer Betrachtung ist diese Scheidung jedoch nothwendig, denn das heroische und höfische Element sind dem Wesen nach so sehr verschieden, dass naturgemäß ihre poetischen Ausdrucksformen stark voneinander abweichen müssen. Das heroische Element ist fabulistischer Art: es begnügt sich mit der Darstellung des Factischen und verschleiert die einfache Psychologie seiner Geschehnisse durch die Fabel; in der Darstellung charakterisiert es sich durch gedrungene Knappheit. Das höfische Element ist psychologischer Art: es drängt auf die Darstellung der geistigen Motive der Handlung; dabei spielt das modern-ritterliche Milieu mit seiner galanten Etikette eine große Rolle, so dass nicht nur aus innerlichem, sondern auch aus äußerlichem Grunde die Darstellung hier zu einer ziemlichen Breite gedeihen muss.

Prüft man S auf das heroische und höfische Element hin, so zeigt H vorwiegend heroisches Gepräge, T vorwiegend höfisches. Von den sechs Abschnitten von H sind nämlich vier (u. zw. der 1., 2., 4. und 6.) heroisch und nur zwei (der 3. und 5.) höfisch, von den sechs Abschnitten von T aber sind zwei (u. zw. der 2. und 4.) heroisch und vier (der 1., 3., 5. und 6.) höfisch.

Es fragt sich nun, wie sich die beiden Elemente in den beiden Versionen S^1 und S^2 ihrer Stärke nach (ausgedrückt durch die summarischen Zeilenziffern) verhalten.

S^1: her. : höf. $= 1311\,^1/_2 : 1348\,^1/_2 = 1 \quad : +1$
S^2: $\qquad\qquad = 2679\,^1/_2 : 1632\,^1/_2 = 1\,^2/_3 : \quad 1$

Es ergibt sich also die nur scheinbar überraschende Thatsache, dass die Dichtung höfischer, die Umdichtung heroischer ist, dass also auf die ritterliche Modernisierung des heroischen Stoffes eine volksthümliche Archaisierung des höfisierten Stoffes ins Heroische zurück erfolgt ist. Der Umdichter, der sich schon in seiner Compositionsart persönlich fassen ließ, tritt also in seiner stofflichen Neigung

abermals persönlich hervor. War er schlecht in der Stoffgliederung, so ist er unmodern in der Stoffwahl.

Die Art der Umgestaltung von S^1 zu S^2 liegt offen zutage. Der Umdichter erweitert das vorwiegend heroische H^1 sehr stark:

$$H^1 : H^2 = 1372 : 2640 = 1 : -2$$

das vorwiegend höfische T^1 nur um ein ganz geringes:

$$T^1 : T^2 = 1288 : 1672 = 1 : +1\tfrac{1}{4}$$

Verfolgt man die Erscheinungen ins Detail, so verhält sich:

a) In S^1: in H^1 her. : höf. $= 867\tfrac{1}{2} : 504\tfrac{1}{2} = -1\tfrac{3}{4} : 1$
„ T^1 $= 444 : 844 = 1 : -2$

Es überwiegt also in H^1 das heroische Element das höfische nicht so stark, als in T^1 das höfische das heroische. S^1 hat also eine allgemeine Vorliebe für das höfische, u. zw. in Harmonie mit den conträren Tendenzen von H und T.

b) In S^2: in H^2 her. : höf. $= 2095\tfrac{1}{2} : 544\tfrac{1}{2} = -4 : 1$
T^2 $= 584 : 1088 = 1 : -2$

Es überwiegt also im heroischen H^2 das heroische Element das höfische ganz gewaltig, während im höfischen T^2 das höfische Element das heroische recht stark überwiegt. Man sieht, die Arbeit des Umdichters ist keine harmonische, sie ist einseitig positiv, indem er dort wo er bereits heroische Tendenzen vorfindet, nämlich in H^1, seiner stofflichen Neigung haltlos die Zügel schießen lässt, während er da, wo ihm unsympathische, höfische Tendenzen entgegentreten, nämlich in T^1, dieselben nicht zügelt — sei es direct durch Verkürzung des höfischen Theiles der Vorlage, sei es indirect durch Verstärkung des heroischen Theiles der Vorlage.

Der Umbildungsprocess von S^1 zu S^2, also die persönliche Arbeit des Umdichters erfährt durch die Vergleichung im einzelnen charakteristische Lichter.

Es verhält sich:

im her.: $H^1 : H^2 = 867\tfrac{1}{2} : 2095\tfrac{1}{2} = 1 : 2\tfrac{2}{5}$
$T^1 : T^2 = 444 : 584 = 1 : 1\tfrac{1}{3}$
im höf.: $T^1 : T^2 = 844 : 1088 = 1 : 1\tfrac{1}{4}$
$H^1 : H^2 = 504\tfrac{1}{2} : 544\tfrac{1}{2} = 1 : 1\tfrac{1}{12}$

Der „heroische" Umdichter steht der heroischen Hauptpartie, nämlich heroisch H^1 natürlich am sympathischsten

gegenüber und darum verbreitert er sie weitaus am meisten (um viel mehr als das Doppelte). Die heroische Nebenpartie T^1 steht — als Enclave im höfischen T^1 — seinem heroisch-schlagenden Herzen bedeutend ferner, darum verbreitert er sie nur um $^1/_3$; er befindet sich hier unter dem negativen Einfluss der Nachbarschaft. Die höfische Hauptpartie, nämlich höfisch T^1, verbreitert er sehr wenig, nur um $^1/_4$. Die höfische Nebenpartie, nämlich höfisch H^1, scheint ihm in ihrer höfischen Art durch ihre Lage inmitten des geliebten heroischen H^1 doppelt unsympathisch, er verbreitert hier gar nur um $^1/_{12}$; wiederum steht er unter dem Einfluss der Nachbarschaft.

Überschaut man die Erscheinungen, so ergibt sich für die Verfassung von S^1 noch keine persönliche Physiognomie; wohl aber gewinnt eine solche der Verfasser von S^2, der Umdichter. Er bezeugt unwillkürlich seine grob-stofflichen Neigungen und Abneigungen aufs deutlichste in positiver und negativer Art und immer in unkünstlerischer Art, er enthüllt sich auch als Sclave der Tendenzen seiner Vorlage, ob diese nun innerhalb der jeweiligen Partie liegen oder auch nur aus der Nachbarpartie herüberwirken. Der Umdichter ist zugleich brutal und schwächlich, brutal in seinem „heroischen" Heißhunger, schwächlich in seiner „höfischen" Copiererei.

II. Die Darstellung.

Nach der Bestimmung der geistigen Gliederung und der geistigen Elemente von S^1 und S^2 wendet sich die Untersuchung jetzt der künstlerischen Darstellung im besonderen zu. Die Mittel der Darstellung sind theils formaler, theils elementarer Natur. Sie sind formal in den episch oder dramatisch gestalteten Bildern, aus welchen sich das Epos ideell zusammensetzt; sie sind elementar in dem episch oder dramatisch stilisierten Texte, der Materie des Epos.

A. Die formale Darstellung.

Für die epischen und dramatischen Bilder kommt deren Zahl, Masse und Länge in Betracht, um die Häufigkeit

ihres Auftretens, die Wucht ihrer Gesammtwirkung und die Stärke ihrer Einzel-Erscheinung versinnlichen zu können. Es soll vorerst eine allgemeine Charakteristik von S^2 und S^1 gegeben werden.

1. S^2.

Wie überall sind auch hier die dramatischen Bilder zahlreicher, massiger und länger als die epischen, weil sie sowohl zur präcisen Darstellung des fabulistischen, wie zur lebendigen Darstellung des psychologischen Elements sich besser eignen als die epischen. S^2 hat 40 epische Bilder von $1230^1/_2$ Zeilen und 74 dramatische Bilder von $3081^1/_2$ Zeilen. Die Durchschnittslänge beträgt also für das epische Bild: 30 Zeilen, für das dramatische Bild: 41 Zeilen.

Theilt man die Bilder in kurze (bis 20), in mittlere (bis 50) und in lange (bis 130 Zeilen), so verhält sich:

bei den	ep. B.:	kurz : (mittel + lang)	= 15 : 25 = 1	: $1^2/_3$,
„ „	dr. „		= 18 : 56 = 1	: $3^1/_9$,
„ „	ep. „	mittel : lang	= 21 : 4 = $5^1/_4$	: 1,
„ „	dr. „		= 38 : 18 = $2^1/_9$	: 1.

Danach erweist auch das Detail die Tendenz nach Kürze beim epischen Bild, die Tendenz nach Länge beim dramatischen Bild.

2. S^1.

S^1 hat 25 epische Bilder von $595^1/_2$ Zeilen und 55 dramatische Bilder von $2064^1/_2$ Zeilen. Die Durchschnittslänge beträgt also für das epische Bild: 24 Zeilen, für das dramatische Bild: $37^1/_2$ Zeilen.

Weiters verhält sich:

bei den	ep. B.:	kurz : (mittel + lang)	= 13 : 12 =	+1 : 1
„ „	dr. „		= 14 : 41 =	1 : 3
„ „	ep. „	mittel : lang	= 12 : 0 =	∞ : 0
„ „	dr. „		= 27 : 14 =	2 : 1

Danach erweist auch hier das Detail die Tendenz nach Kürze beim epischen Bild, die Tendenz nach Länge beim dramatischen Bild.

3. S^1 und S^2.

Vergleicht man die ritterlich-modische Version mit der volksthümlich-unmodischen, so ergeben sich im Princip die-

selben Verhältnisse, was bei der Allgemeingiltigkeit dieser primären Darstellungsmaximen nicht auffallen kann. Sieht man aber näher zu, so zeigt sich eine starke Nuance: in S^1 ist das dramatische Bild im Vergleich mit dem epischen quantitativ und qualitativ stärker herausgearbeitet als in S^2. Dieses trägt eine relative Vorliebe für das epische Bild zur Schau.

Es verhält sich nämlich:

1. numerisch:	in S^1: ep.B.:dr.B.	=	25	:	55	= 1 :	$2\,^1/_5$
	„ S^2:	=	40	:	74	= 1 :	$1\,^4/_5$
2. quantitativ:	„ S^1:	=	$595\,^1/_2$	:	$2064\,^1/_2$	= 1 :	$3\,^1/_2$
	„ S^2:	=	$1230\,^1/_2$	:	$3081\,^1/_2$	= 1 :	$2\,^1/_2$
3. in Durchschnittslänge:							
	in S^1:	=	24	:	$37\,^1/_3$	= 1 :	$+1\,^1/_2$
	„ S^2:	=	30	:	41	= 1 :	$1\,^1/_3$

Danach charakterisiert sich im allgemeinen die formale Darstellung in S^1 als gedrungener, bestimmter, lebendiger; die von S^2 als breiter, verschwommener, weniger lebendig. So muss S^1 künstlerisch für besser, S^2 für schlechter erklärt werden. Es zeigt sich auch hier wiederum die Minderwertigkeit des Umdichters.

Bei dieser summarischen Charakteristik darf die Untersuchung nicht stehen bleiben, sie muss vielmehr im einzelnen zeigen, wie dieselbe zustande kommt. Die beiden Epen theilen sich gleichermaßen in heroische und höfische Partien. Das heroische Element drängt nach Darstellung in epischen Bildern, das höfische nach solcher in dramatischen. Da in quantitativer Beziehung S^1 mehr höfisch, S^2 mehr heroisch ist, kann die obige Zusammenfassung wertlos, weil im Endergebnis selbstverständlich, erscheinen. Freilich nur unter der Voraussetzung, dass in S^1 wie in S^2 die heroischen, beziehungsweise die höfischen Partien in gleicher Art dargestellt werden. Es fragt sich also, ob dies der Fall ist.

Doch auch die obigen Zusammenfassungen (heroisch $S^1 = H^1 + T^1$, höfisch $S^1 = T^1 + H^1$; heroisch $S^2 = H^2 + T^2$, höfisch $S^2 = T^2 + H^2$) sind unstatthaft. Denn es muss untersucht werden, ob in S^2, respective S^1 die Darstellung des heroischen, respective des höfischen Elementes eine in-

dividuelle — also gleichmäßige — ist oder nicht. Beide Fälle sind möglich: Umdichter und — posito — Dichter können künstlerisch starke oder schwache Individualitäten sein; der Dichter kann etwa nur eine leere Personification sein oder es können ihm — wenn er persönlich zu fassen ist — Vorlagen verschiedener und damit wohl auch verschiedenartiger „Vordichter" vorgelegen haben.

Es handelt sich also zunächst darum, die Gleichheit oder Verschiedenheit der Darstellung in den heroischen Partien, respective in den höfischen Partien innerhalb der einzelnen Versionen nachzuweisen oder — kürzer gesprochen: man muss die geistige Einheit der heroischen, respective höfischen Darstellung prüfen.

1. $S.^2$

a) Die heroischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^2: ep. B. : dr. B. $= 20 : 34 = 1 : 1\,^3/_4$
„ her. T^2: $= 2 : 10 = 1 : 5$

in Bezug auf die Masse:

in her. H^2: ep. B. : dr. B. $= 587\,^1/_2 : 1508\,^1/_2 = 1 : 2\,^3/_5$
„ her. T^2: $= 108 : 476 = 1 : 4\,^2/_5$

Es bestehen also sehr große Unterschiede in der heroischen Darstellung zwischen heroisch H^2 und heroisch T^2. Ersteres begünstigt die epischen Bilder sehr stark, während letzteres eine Abneigung gegen dieselben deutlich zur Schau trägt. Von einer individuellen, heroischen Darstellung kann beim Umdichter nicht gesprochen werden.

b) Die höfischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^2: ep. B. : dr. B. $= 14 : 20 = 1 : 1\,^1/_2$
„ höf. H^2: $= 4 : 10 = 1 : 2\,^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^2: ep. B. : dr. B. $= 386 : 702 = 1 : 1\,^4/_5$
„ höf. H^2: $= 149 : 395 = 1 : 2\,^2/_3$

Es bestehen also sehr große Unterschiede in der höfischen Darstellung zwischen höfisch T^2 und höfisch H^2. Ersteres begünstigt die epischen Bilder stark, letzteres nicht.

Von einer individuellen, höfischen Darstellung kann beim Umdichter nicht gesprochen werden.

Über dieses negative Ergebnis hinaus kann man aber zu einem positiven gelangen, wenn man statt nach den stofflichen Partien zu oberst die Scheidung nach den compositionellen Hauptttheilen H und T durchführt und wenn man sich hiebei den allgemein giltigen Grundsatz vergegenwärtigt, dass die höfisch-psychologische Partie nach epischen Bildern stärker streben muss (weil infolge der Abneigung gegen das fabulistische Element dieses hier im summarischen Bericht der epischen Bilder abgethan wird, wozu eben mehr und längere epische Bilder nöthig sind), dass hingegen die heroisch-fabulistische Partie nach dramatischen Bildern stärker streben muss (weil sie diese zur präcisen Herausarbeitung ihres bevorzugten fabulistischen Elementes braucht, so dass hier die epischen Bilder seltener und kürzer werden).

Sondert man also nach T^2 und H^2, so zeigt T^2 stilreine Verhältnisse, denn es verhält sich:

1. in seiner heroischen Partie:

ep. B. : dr. B. = 1 : 5 (an Zahl), = 1 : 4 3/5 (an Masse);

2. in seiner höfischen Partie:

= 1 : 1 1/2 (an Zahl), = 1 : 1 4/5 (an Masse).

Die heroische Partie strebt also nach dem dramatischen Bilde, die höfische nach dem epischen Bilde. Hingegen erweist sich H^2 als stil-unrein, denn es verhält sich:

1. in seiner heroischen Partie:

ep. B. : dr. B. = 1 : 1 3/4 (an Zahl), = 1 : 2 3/5 (an Masse);

2. in seiner höfischen Partie:

= 1 : 2 1/3 (an Zahl), = 1 : 2 2/3 (an Masse).

Die Unterschiede zwischen den beiden Partien verwischen sich also in H^2 fast, und so weit sie bestehen, zeigen sie, dass hier die heroische Partie mehr in höfischer Art, die höfische Partie mehr in heroischer Art dargestellt ist.

Diese äußerlichen und innerlichen Widersprüche charakterisieren das künstlerische Gebaren des Umdichters aufs schärfste und persönlichste. Wie früher nachgewiesen worden, hat er zu T^1 sehr wenig hinzugedichtet ($T^1 : T^2 =$

1 : + 1 1/4), zu H^1 sehr viel ($H^1 : H^2 = 1 : -2$). Weil nun T^2 stilrein, H^2 stilunrein ist, so zeigt sich, dass er nur in der Abhängigkeit von der Vorlage stilrein arbeitet, in seinem freien Schaffen aber stilunrein wird. Diese seine individuelle, künstlerische Stümperei wirkt um so greller, als er in H^2 schon durch die Wucht der heroischen Masse über die höfische (her. : höf. = — 4 : 1), also durch die formale Tendenz des stark dominierenden Stoffes hätte zu formal richtiger, d. i. heroischer Darstellung getrieben werden sollen, und dies umsomehr, als er ja selber durch seine persönliche Neigung dieses mächtige stoffliche Überwiegen des heroischen Elements erzeugt hat (her. H^1 : her. $H^2 = 1 : 2^2/_5$).

Die künstlerische Qualität des Umdichters in Bezug auf die formale Darstellung ist also sehr niedrig zu schätzen. Es fehlt ihm an Individualität und an Formgefühl: trifft er es gut, so zeigt er sich in Abhängigkeit vom Vorbild, trifft er es schlecht, so erweist er sich als Neuschöpfer.

2. S^1.

Es fragt sich nun, ob und wie weit die Dichtung in der heroischen, bezw. höfischen Darstellung eine künstlerische Einheit zeigt.

a) Die heroischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 6 : 20 = 1 : 3 1/3
" " T^1: = 2 : 8 = 1 : 4

in Bezug auf die Masse:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 100 : 767 = 1 : 7 3/4
" " T^1: = 60 : 384 = 1 : 6 2/5

Es bestehen also nur geringfügige Unterschiede in der heroischen Darstellung zwischen H^1 und T^1. In beiden überwiegt das dramatische Bild das epische sehr stark an Zahl und besonders an Masse: in H^1 weniger an Zahl als an Masse, in T^1 mehr an Zahl als an Masse. Die Durchschnittslänge des wichtigen dramatischen Bildes beträgt in H^1 38 1/3 Zeilen, in T^1 48 Zeilen; man darf daher sagen, dass her. T^1 um eine Nuance heroischer ist als her. H^1.

b) Die höfischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. = 13 : 17 = 1 : 1 1/3
„ „ H^1: = 4 : 10 = 1 : 2 1/2

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. = 294 : 550 = 1 : 1 8/9
„ „ H^1: = 141 : 363 = 1 : 2 3/5

Es bestehen also keine erheblichen Unterschiede in der höfischen Darstellung zwischen höfischem T^1 und höfischem H^1. In beiden überwiegt das dramatische Bild das epische sowohl an Zahl wie an Masse, doch so, dass sich immerhin höfisch H^1 als weniger gut höfisch erweist im Vergleich mit höfisch T^1.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so muss man sagen: S^1 ist in seiner formalen Darstellung stilrein, weil die allgemein giltigen Merkmale heroischer Darstellung sich in beiden heroischen Partien, die der höfischen Darstellung in beiden höfischen Partien finden, so dass sich heroisch S^1 von höfisch S^1 stark unterscheidet.

Schon hienach darf man von einem Dichter von S^1 sprechen, weil er sich in der Stilfestigkeit, womit er den Tendenzen des Stoffes zu harmonischem Ausdruck in der Form verhilft, als künstlerische Individualität erwiesen hat. Diese lässt sich überdies im feineren Detail noch persönlicher auszeichnen. Es hat sich vordem gezeigt, dass S^1 das höfische Element urgiert (her. : höf. = 1 : +1), was nun — persönlich ausgedrückt — als Vorliebe des Dichters für das höfische Element zu fassen ist. Bei dem ritterlichen Modernisator des alt-heroischen Stoffes ist das eine selbstverständliche Erscheinung. Zu dieser seiner Vorliebe für das höfische stimmt, dass er die große höfische Partie in T^1 — also in dem vorwiegend höfischen Hauptheil von S^1 — höfischer darstellt als die kleine höfische Partie in H^1 — also in dem vorwiegend heroischen Hauptheil von S^1.

Der Umstand, dass höfisch H^1 weniger intensiv höfisch dargestellt ist, enthüllt eine zweite künstlerische Eigenschaft des in der Hauptsache stilfesten Dichters, nämlich seine feinfühlige Empfindung für die stilistischen Tendenzen der

Nachbarschaft: in H^1 ist der Stoff vorwiegend heroisch, also auch die Darstellung vorwiegend heroisch, von der somit die kleine Enclave des höfischen H^1 in ihrer Darstellung etwas abfärbt, doch nur so wenig, dass das höfische Element hier zwar minder gut höfisch, aber immer noch im höfischen Typus dargestellt wird.

Analogisch wäre zu vermuthen, dass in T^1 die heroische Partie minder gut heroisch dargestellt würde. Doch das Gegentheil hat sich erwiesen. Auch dies stimmt zur Feinfühligkeit des Dichters. In T^1, wo er auf diesem überwiegend höfischen Gebiet seiner Neigung zu besonders gut höfischer Darstellung die Zügel schießen lässt, fühlt er den Contrast in der kleinen heroischen Partie und bildet dieselbe aus dieser künstlerischen Empfindung heraus besonders intensiv heroisch.

Hat S^1 in Bezug auf die formale Composition eine reguläre Güte, in Hinblick auf die elementare Composition eine allgemeine Vorliebe für den höfischen Stoff erwiesen, so waren diese Erscheinungen zwar geeignet, die ideelle Signatur der Dichtung zu bestimmen, sie waren aber nicht im Stande, die künstlerische Physiognomie des Dichters auszuzeichnen, diesen als eine persönliche Individualität festzulegen. Letzteres scheint mir nun durch die höchst persönlichen Indicien der formalen Darstellung geschehen zu sein. Die Darstellung ist zwar im großen und ganzen stilrein, bezeugt also für den Dichter eine stilreine Individualität, die auf formalem Gebiete dem Stoffe gibt, was der Stoff verlangt, bezeugt aber zugleich für den Dichter eine stilfeine Individualität, indem er im besonderen, in den kleinen Partien, auf die nachbarlichen Tendenzen der großen Partien feinfühlig reagiert, sei es positiv-analogisierend oder negativ-contrastierend. Dadurch scheint mir auch für S^1 der e i n e Dichter nachgewiesen.

Es wurde eingangs der Vergleich von S^1 zu S^2 summarisch durchgeführt. Dies soll nun in detaillierter Art geschehen, um das frühere Ergebnis von der Güte der Darstellung in S^1 gegenüber ihrer Minderwertigkeit in S^2 zu specialisieren und durch die Art der Arbeit des Umdichters zu erklären.

1. Vergleich von T^1 und T^2.

Da der Umdichter seine Vorlage durch geringe Zudichtung in T^1 nur wenig verändert hat, weshalb in T^2 die Darstellung stilrein bleibt, so soll dies leichtere Thema zuerst erledigt werden.

a) Höf. T^1 und höf. T^2.

Die dominierende Partie in T ist die höfische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 13 : 17 \doteq 1 : 1^1/_3$
„ „ T^2: $= 14 : 20 \doteq 1 : 1^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 294 : 550 \doteq 1 : 1^8/_9$
„ „ T^2: $= 386 : 702 = 1 : 1^4/_5$

Die Veränderungen sind ganz geringfügig, die künstlerische Physiognomie bleibt fast dieselbe.

b) Her. T^1 und her. T^2.

Die kleine Partie ist in T die heroische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 2 : 8 = 1 : 4$
„ „ T^2: $= 2 : 10 = 1 : 5$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 60 : 384 = 1 : 6^2/_5$
„ „ T^2: $= 108 : 476 = 1 : 4^2/_5$

Die Veränderungen sind auch hier noch gering, doch schon merkbar: die epischen Bilder werden unter Verletzung der Stilreinheit wuchtiger an Masse.

Auf beiden Gebieten, dem höfischen wie heroischen, zeigt sich des Umdichters Vorliebe für das heroische Element, insofern er die dramatischen Bilder stärker vermehrt als die epischen; zeigt sich seine verbreiternde Tendenz besonders an der Masse der epischen Bilder: er vermehrt die höfisch-epischen Bilder um — $^1/_3$ (von 294 auf 386 Zeilen), die heroisch-epischen Bilder gar um $^4/_5$ (von 60 auf 108 Zeilen).

2. Vergleich von H^1 mit H^2.

a) Her. H^1 und her. H^2.

Die dominierende Partie in H ist die heroische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 6 : 20 = 1 : 3 1/3
„ „ H^2: = 20 : 34 = 1 : 1 3/4

in Bezug auf die Masse:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 100 : 767 = 1 : 7 3/4
„ „ H^2: = 587 1/2 : 1508 1/2 = 1 : 2 3/5

an Durchschnittslänge:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 16 2/3 : 38 1/3 = 1 : 2 1/3
„ „ H^2: = 29 1/2 : 44 1/3 = 1 : 1 3/4

Der Unterschied springt in die Augen: H^1 urgiert in stilreiner Art das dramatische Bild an Zahl, Masse und Durchschnittslänge im Verhältnis zum epischen Bilde, H^2 urgiert in stilunreiner Art das epische Bild an Zahl, Masse und Durchschnittslänge im Verhältnis zum dramatischen Bilde.

Verfolgt man die umbildende Arbeit des Umdichters, so zeigt sich, dass er durchaus, aber sehr verschieden vermehrt und zwar: an Zahl:

die ep. Bilder von 6 auf 20, also um das 3 1/3fache
„ dr. „ „ 20 „ 34, „ „ „ 1 3/4 „

an Masse:

die ep. Bilder von 100 auf 587 1/2, also um das —6fache
„ dr. „ „ 767 „ 1508 1/2, „ „ „ —2 „

an Durchschnittslänge:

die ep. Bilder von 16 2/3 auf 29 1/2, also um das 2fache
„ dr. „ „ 38 1/3 „ 44 1/3, „ „ „ 1/6 „

Der Umdichter vermehrt in H^2 das heroische Element gegenüber H^1 im ganzen stofflich um das 2 2/5fache; doch bei seiner breiten Geschwätzigkeit hat er kein Verständnis für die markige Darstellung im dramatischen Bilde, sondern er gibt sich im kraftlos-bequemen epischen Bilde aus.

b) **Höf. H[1] und höf. H[2].**

Die kleine Partie ist in H die höfische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. H^1: ep. B. : dr. B. = 4 : 10 = 1 : 2 1/2
" " H^2: = 4 : 10 = 1 : 2 1/2

in Bezug auf die Masse:

in höf. H^1: ep. B. : dr. B. = 141 : 363 = 1 : 2 3/5
" " H^2: = 149 : 395 = 1 : 2 2/3

Es ergibt sich keinerlei Unterschied. Diese dem „heroischen“ Umdichter unsympathische höfische Partie, doppelt unsympathisch inmitten des heroischen H, ändert er nicht, wie er ja auch das höfische T^1 fast nicht verändert hat.

So zeigt denn nicht nur das Detail der Umdichtung, sondern auch, und zwar in erhöhtem Maße, die Art des Umdichtens, dass der Umdichter kein Künstler ist, sondern bloß ein ordinärer Handwerker mit derbstofflicher Tendenz ohne stilistisches Formgefühl. Es fehlt ihm sogar die kecke Courage des stilistischen Proleten: vor der ihm fremden, höfischen Partie macht er als Umarbeiter ängstlich halt und verbleibt ihr gegenüber der geistig impotente Abschreiber.

Blickt man zurück auf die Ergebnisse der formalen Darstellung, so hat sie uns die künstlerische Art des Umdichters wie des Dichters in anschaulicher Weise geoffenbart und so den Nachweis für deren Existenz einerseits erhärtet, andrerseits erbracht.

B. Die elementare Darstellung.

Materiell setzt sich die Darstellung im Epos aus zwei Elementen zusammen, aus dem epischen und dem dramatischen. Bei epischer Darstellung spricht der Dichter, bei dramatischer lässt er seine Figuren sprechen. Im epischen Element kommt die Darstellung zu ruhigem Ausdruck, das dramatische Element verlebendigt sie. Darüber hinaus ist das epische Element der organische Träger des fabulistischen Stoffes, das dramatische der organische Träger des psychologischen Stoffes. Beachtet man das Stärkeverhältnis des epischen und dramatischen Elementes, so gewinnt man

Kriterien sowohl für die Verlebendigung, wie für die Vergeistigung der Handlung.

Vergleicht man S^1 und S^2 nach dieser Richtung, so verhält sich:

in S^1: ep. : dr. = 1622 : 1038 = —$1^3/_5$: 1
„ S^2: = 2696 : 1616 = $1^2/_3$: 1

Der Unterschied ist nur gering, aber er spricht zu Gunsten von S^1.

Entscheidend ist, wie der Dichter und der Umdichter das epische und dramatische Element verwenden. Grundsätzlich gilt, dass die heroisch-fabulistische Partie, weil sie stofflich mehr auf das Factische als auf das Persönliche abzielt, auch mehr das epische als das dramatische Element begünstigen sollte, hingegen dass die höfisch-psychologische Partie, weil sie stofflich mehr das Persönliche als das Factische urgiert, auch mehr das dramatische als das epische Element bevorzugen sollte. Dies die principiellen Verhältnisse. Darüber darf aber für unsere Dichtung nicht vergessen werden, dass die factenreichen heroischen Partien in ihrer Schilderung aufregender Ereignisse äußerlich lebendiger dargestellt werden müssen als die höfischen Partien mit ihren ruhigeren, weil intimeren Seelenprocessen. Kommt also in den höfischen Partien das dramatische Element organisch stark zur Geltung, so in den heroischen Partien ornamental. Endlich ist zu bedenken, dass der höfische Dichter, der den volksthümlichen Stoff modisch macht, in seinen höfischen Partien das neueingeführte Milieu mit bewusster Freude und in selbsterschauter Kenntnis breit ausführt, so dass ihm hier dies Beiwerk, das natürlich episch dargestellt werden muss, über das Hauptwerk, die psychologischen Vorgänge, die natürlich dramatisch dargestellt werden müssen, auch hinauswachsen kann, und ferner, dass dieser modische Dichter in seinen heroischen Partien vorwiegend das alte, heldische Milieu beibehalten muss, dem er, weil es unmodern und ihm nur traditionell überkommen ist, wenig Platz einräumt. So sind denn für die elementare Darstellung nur geringe Unterschiede zwischen den heroischen und höfischen Partien zu erwarten. Dass im weiteren der Umdichter in diesen

zart-technischen Verhältnissen keine Selbständigkeit erweisen werde, darf man nach seinem bisherigen Verhalten wohl voraussetzen.

1. S^1.

Dass der feinfühlige Dichter das heroische Element, u. zw. dort, wo es vorherrscht, also in H^1, epischer ausführt, und dass er das höfische Element, u. zw. dort, wo es vorherrscht, also in T^1, dramatischer ausführt, demnach stilrein arbeitet, dies beweisen die Verhältniszahlen:

$$\text{her. } H^1\text{: ep. : dr.} = 544\tfrac{1}{2} : 323\tfrac{1}{2} = 1\tfrac{2}{3} : 1$$
$$\text{höf. } T^1\text{:} \qquad = 518\tfrac{1}{2} : 325\tfrac{1}{2} = 1\tfrac{3}{5} : 1$$

Der Unterschied ist zwar klein, aber charakteristisch.

Im merkwürdigen Gegensatz zu den großen Partien stehen die kleinen:

$$\text{höf. } H^1\text{: ep. : dr.} = 338 : 166 = 2 : 1$$
$$\text{her. } T^1\text{:} \qquad = 221 : 223 = 1 : 1$$

Das höfische H^1 ist also nicht in höfischer Art relativ stark dramatisch ausgeführt, sondern in heroischer Art stark episch: es hat sich dem epischen Grundzug des vorwiegend heroischen H^1 unterworfen, ja das kleine höfische H^1 ist noch epischer ausgeführt als das große heroische H^1. Eingezwängt in die heroische Partie mit ihrem altmodischen Milieu ist der neumodische Dichter hier überdies auch durch die Freude am neuen Milieu sichtlich zu einer so breiten Schilderung desselben verleitet worden, dass ihm das dramatisch ausgeführte Hauptwerk von dem episch ausgeführten Beiwerk in seiner kleineren, höfischen Partie überwuchert wurde.

Andererseits ist das heroische T^1 nicht in heroischer Art stark episch ausgeführt, sondern in höfischer Art stark dramatisch: es hat sich dem dramatischen Grundzug des vorwiegend höfischen T^1 unterworfen, ja das kleine heroische T^1 ist noch dramatischer ausgeführt als das große höfische T^1. Eingesprengt in die höfische Partie mit ihren stark psychologischen Accenten dramatischen Gepräges ist dem Dichter auch die kleine heroische Enclave sehr stark dramatisch gerathen.

So kommt es, dass sich heroisch H^1 und höfisch H^1 zu einem stilistisch einheitlichen, heroischen (bezw. heroi-

sierten) H^1, und dass sich höfisch T^1 und heroisch T^1 zu einem stilistisch einheitlichen, höfischen (bezw. höfisierten) T^1 zusammenschließen. Dementsprechend trägt H^1 die Merkmale der heroischen, T^1 die der höfischen Darstellung, indem dort das epische Element stärker, hier schwächer entwickelt ist.

Es verhält sich nämlich:

in H^1: ep. : dr. $= 882\frac{1}{2} : 489\frac{1}{2} = 1\frac{4}{5} : 1$

„ T^1: $= 739\frac{1}{2} : 548\frac{1}{2} = +1\frac{1}{3} : 1$

Somit erweist sich der Dichter in der Verwendung des epischen und dramatischen Elementes nicht als eine starke künstlerische Individualität, er ist hierin vielmehr voll weicher Anempfindung an nachbarlich starke Tendenzen. Er geht in der darausfolgenden Angleichung der kleinen Partien an die großen usque ad finem, bis zur Verleugnung ihrer organischen Stil-Tendenz. Freilich nur hier, wo es sich sozusagen bloß um die äußere Hülle, nicht um den inneren Bau des poetischen Kunstgebildes handelt, hier, wo der Poet mehr als routinierter Handwerker, denn als phantasievoll-schöpferischer Künstler arbeitet. Die lebendige Phantasie schafft die markanten dramatischen Bilder zwischen den verschwimmenden epischen nach dem organischen Bedürfnis des Stoffes; in der detaillierteren Ausführung dieser Bilder aber tritt die triebartig-sicher schaffende Phantasie zurück vor der Routine, die — weniger persönlich, also schwächer im Impuls — den Einwirkungen von außen her stärker unterworfen ist. Hiemit hebt sich der Widerspruch zwischen den in Hinblick auf die epischen und dramatischen Bilder stilecht, in Hinblick auf das epische und dramatische Element stilfalsch geformten, kleinen Partien auf, ja gerade in diesem Widerspruch enthüllt sich die künstlerische Individualität unseres Dichters um so feiner.

2. S^2.

Es verhält sich:

in her. H^2: ep. : dr. $= 1331\frac{1}{2} : 764\frac{1}{2} = -1\frac{3}{4} : 1$

„ höf. T^2: $= 674\frac{1}{2} : 413\frac{1}{2} = 1\frac{2}{3} : 1$

Der Unterschied ist zwar sehr gering, doch erweist er immerhin das Streben nach Stilreinheit im etwas epischeren heroischen H^2, im etwas dramatischeren höfischen T^2.

Die kleinen Partien eignen sich — wie in S^1 — den Charakter der Hauptpartien an, in die sie eingesprengt sind.

Es verhält sich:

in höf. H^2: ep. : dr. = 375 : 169 = $2\frac{1}{5}$: 1
„ her. T^2: = 315 : 269 = $1\frac{1}{7}$: 1

Es ist also das höfische H^2 sehr episch nach dem epischen H, das heroische T^2 sehr dramatisch nach dem dramatischen T gerathen.

Somit stellen sich hier — wie in S^1 — H^2 und T^2 als stilistische Gegensätze gegeneinander.

Es verhält sich:

in H^2: ep. : dr. = $1703\frac{1}{2}$: $936\frac{1}{2}$ = $1\frac{5}{6}$: 1
„ T^2: = $992\frac{1}{2}$: $679\frac{1}{2}$ = —$1\frac{1}{2}$: 1

Der Angleichungsprocess und seine Folge offenbaren sich in der Umdichtung noch in stärkerem Maße als in der Dichtung. Die Ursachen dieser befremdlichen Erscheinung deckt die Art der Umarbeitung auf, die sich im detaillierten Vergleich der Vorlage mit der Nachbildung enthüllt.

3. S^1 und S^2.

a) Her. H.

Es verhält sich:

in her. H^1: ep. : dr. = $1\frac{2}{3}$: 1
„ „ H^2: = —$1\frac{3}{4}$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach stilreiner.

b) Höf. T.

Es verhält sich:

in höf. T^1: ep. : dr. = $1\frac{3}{5}$: 1
„ „ T^2: = $1\frac{2}{3}$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach weniger stilrein.

c) Höf. H.

Es verhält sich:

in höf. H^1: ep. : dr. = 2 : 1
„ „ H^2: = $2\frac{1}{5}$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach stilreiner.

d) **Her. T.**

Es verhält sich:

in her. T^1: ep. : dr. = 1 : 1

" " T^2: = $1\frac{1}{7}$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach weniger stilrein.

Es zeigt sich also auf dem Gebiet der elementaren Darstellung einerseits, dass der Umdichter in den Hauptsachen ängstlich seine Vorlage copiert, andererseits, dass er sie durchwegs durch Aufquellen des epischen Elementes verbreitert. Ergeben sich hiedurch stilistische Besserungen gegenüber der Vorlage, so ist dies Zufall, weil ebenso oft aus gleicher Ursache Verschlechterungen eintreten. Die elementare Darstellung charakterisiert mithin den Umdichter als individualitätslosen Copisten, abgesehen von seiner traurigen Vorliebe für breit-episches Geschwätze.

Die Kriterien der elementaren Darstellung sind quantitativ (durch die geringen Zahlen-Unterschiede) zwerghaft. Aber gerade darum sind sie von zwingender Bedeutung, da sie überall in überzeugender Art charakterisieren. So zeichnen sie feinstrichig die Künstler-Porträts der beiden Autoren in diesem Detail aus. Hätte man es nicht mit individueller Einzelarbeit, sondern mit Stück-Arbeit mehrerer Verfasser zu thun, so wären bei so kleinen Unterschieden in der Formgebung die Charakteristica sicher theils verwischt, theils vergröbert, theils verkehrt. Nur aus dem persönlichen Schaffen erklärt sich das consequente Durchbilden der Formen.

C. Die formale und elementare Darstellung in ihrer Verbindung.

Nach der isolierten Betrachtung der formalen, resp. elementaren Darstellung ersteht nun die Aufgabe, die Wechselbeziehungen zwischen beiden klar zu legen, also die Vertheilung des epischen und dramatischen Elements in den epischen und dramatischen Bildern zu untersuchen. Es ist von vornherein selbstverständlich, dass in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element, und zwar dort absolut, hier relativ vorschlägt. Prüft man daraufhin die beiden Versionen unseres Epos, so verhält sich:

in S^1	im ep. B.:	ep. : dr.	$= 496\frac{1}{2} : 99 =$	$5 : 1$
	„ dr. „ :		$= 1125\frac{1}{2} : 939 =$	$1\frac{1}{5} : 1$
in S^2	im ep. B.:		$= 1095\frac{1}{2} : 135 =$	$+8 : 1$
	„ dr. „ :		$= 1600\frac{1}{2} : 1481 =$	$1\frac{1}{12} : 1$

Die typischen Unterschiede der Bildarten sind also sowohl in S^1, wie in S^2 gewahrt. Darüber hinaus bestehen aber Unterschiede zwischen den beiden Versionen und zwar derart, dass die typischen Tendenzen in S^2 schärfer heraustreten, als in S^1, indem dort das epische Bild epischer und das dramatische Bild dramatischer, also scheinbar stilreiner gebaut ist, als hier. Bei der epischen Breitspurigkeit des Umdichters war es ja zu erwarten, dass sein episches Bild viel epischer ist, als das des Dichters, indem er hier des Guten zu viel thut; doch dass auch sein dramatisches Bild dramatischer ist, als das des Dichters, wirkt fürs erste befremdlich. Allerdings handelt es sich darum, wie dieses summarische Ergebnis aus den Einzel-Erscheinungen herauswächst. Um dies zu erkennen, muss wiederum erst die isolierte Untersuchung der beiden Versionen dem Vergleich derselben vorausgeschickt werden.

1. S^1.

Weil jetzt wieder von den Elementen der Darstellung ausgegangen werden muss, so muss auch hier zwischen den primär-stilisierten, großen Partien (also her. H^1 und höf. T^1) und den secundär-stilisierten, kleinen Partien (also höf. H^1 und her. T^1) geschieden werden.

a) Die großen Partien.

Von vornherein sind zwei Tendenzen im Auge zu behalten: die heroische Partie strebt nach dem dramatischen Bild und nach dem epischen Element, die höfische Partie nach dem epischen Bild und nach dem dramatischen Element. Es ist nun wohl sicher, dass die formale Gestaltung des Bildes in der schöpferischen Phantasie des Dichters der frühere und wichtigere Process ist, dass ihm der elementare Aufbau des Bildes folgt. Erst muss ja die wesentliche Hauptsache gegeben sein, bevor an deren detailierte Ausführung geschritten werden kann. Demnach begreift sich, dass beim Arbeiten der heroischen Partie die Bildarbeit dem Dichter

fast alles Interesse in Anspruch nimmt. Es muss eben hier das künstlerisch wichtigere und technisch schwierigere Bild, nämlich das dramatische, auch das häufigere werden. Infolgedessen wird daneben die elementare Darstellung — ohnehin mit der Tendenz auf das leichtere epische Element — bei minderer Aufmerksamkeit auch weniger correct ausgeführt. Anders beim Arbeiten der höfischen Partie. Diese strebt relativ stark nach dem epischen Bild, also dem künstlerisch minder wichtigen und technisch bequemeren: die Bildarbeit ist hier leichter. Infolgedessen wird die künstlerische Aufmerksamkeit zum Theil frei und kommt natürlich der anderen Arbeit des Dichters, der elementaren Ausgestaltung der Bilder zugute. Diese erfordert hier auch größere Aufmerksamkeit, denn sie strebt nach dem schwieriger zu gestaltenden dramatischen Element. Die elementare Ausgestaltung wird demnach hier auch correcter sein als in der heroischen Partie. Ist also in Bezug auf die elementare Ausgestaltung der Bilder die höfische Partie aufmerksam, die heroische minder aufmerksam gearbeitet, so folgt daraus nothwendig, dass die höfischen Bilder schärfer, die heroischen schwächer profiliert sind im Hinblick auf ihre elementare Zusammensetzung, dass also das höfisch-dramatische Bild elementar-dramatischer gerathen wird als das heroisch-dramatische Bild, dass das höfisch-epische Bild elementar-epischer gerathen wird als das heroisch-epische Bild.

Thatsächlich entsprechen dieser Auffassung die realen Erscheinungen. Es verhält sich:

1. in her. H^1	im ep. B.:	ep. : dr. =	$66\frac{1}{2}$	:	34	= 2	:	1
	„ dr. „ :	=	478	:	$289\frac{1}{2}$	= $1\frac{2}{3}$	:	1
2. in höf. T^1	im ep. B.:	=	266	:	28	= $8\frac{1}{3}$	:	1
	„ dr. „ :	=	$252\frac{1}{2}$	:	$297\frac{1}{2}$	= 1	:	—$1\frac{1}{5}$

Der Abstand der beiden Bildarten hinsichtlich ihrer elementaren Zusammensetzung ist in heroisch H^1 gering ($2 : 1\frac{2}{3}$), in höfisch T^1 groß ($9\frac{1}{2} : 1$). Die Ursache liegt nahe genug: correct arbeitet der höfische Dichter in der höfischen Partie, zu der er ein persönlich-intimes Verhältnis hat, minder correct in der heroischen Partie, die ihm persönlich fern liegt. Der Unterschied zwischen H und T ist freilich so

groß, dass die Vermuthung ersteht, es hätte noch ein anderes Moment, die Überlieferung, hiebei mitgewirkt.

b) **Die kleinen Partien.**

Hier verhält sich:

1. in höf. H^1	im ep. B.:	ep. : dr.	= 113 : 28	= 4 : 1
	„ dr. „ :		= 225 : 138	= $1\frac{3}{5}$: 1
2. in her. T^1	im ep. B.:		= 51 : 9	= $5\frac{2}{3}$: 1
	„ dr. „ :		= 170 : 214	= 1 : $1\frac{1}{4}$

Es zeigt sich auf den ersten Blick — wie ja auch zu erwarten war —, dass die kleinen Partien den großen, in deren Mitte sie eingesprengt sind, angeglichen wurden, dass also höfisch H^1 heroisiert wurde (daher der kleine Abstand: 4 : $1\frac{3}{5}$), heroisch T^1 höfisiert wurde (daher der große Abstand: 6 : 1).

Die Angleichung ist aber nicht völlig vollzogen. Das zeigen die charakteristisch bald schwächeren, bald stärkeren Abstände in den kleinen Partien, wenn man sie mit denen der großen Partien vergleicht (höfisch: $9\frac{1}{2}$: 1, höfisiert: 6 : 1, also gegen die Tendenz verengert; heroisch: 2 : $1\frac{2}{3}$, heroisiert: 4 : $1\frac{3}{5}$, also gegen die Tendenz erweitert).

Die Angleichung wurde im wesentlichen eben nur einseitig, freilich im wichtigeren dramatischen Bilde vollzogen. Dieses ist in beiden Fällen fast gleich seinem Vorbild gestaltet:

1. Verhält sich im her. H^1:	ep. : dr.	= $1\frac{2}{3}$: 1
so im heroisierten höf. H^1:		= $1\frac{3}{5}$: 1
2. verhält sich im höf. T^1:		= 1 : $1\frac{1}{5}$
so im höfisierten her. T^1:		= 1 : $1\frac{1}{4}$

Anders steht es mit dem epischen Bilde:

1. Verhält sich im her. H^1:	ep. : dr.	= 2 : 1
so im heroisierten höf. H^1:		= 4 : 1
2. verhält sich im höf. T^1:		= $8\frac{1}{3}$: 1
so im höfisierten her. T^1:		= $5\frac{2}{3}$: 1

Sondern sich das heroisch-epische und das höfisch-epische Bild sehr stark voneinander (2 : $8\frac{1}{3}$), so verschwimmen das heroisiert-epische und das höfisiert-epische Bild fast ineinander (4 : $5\frac{2}{3}$). Die minderwichtigen epischen Bilder der angeglichenen Partien haben eben den Angleichungsprocess sozusagen nur zur Hälfte mitgemacht,

tragen daher noch Spuren ihrer organischen, d. h. heroischen oder höfischen Abstammung an sich. Demzufolge ist das heroisierte höfische Bild nicht mehr so episch, wie das höfische Bild ($8^1/_3 : 1$), noch nicht so dramatisch, wie das heroische Bild (2 : 1), sondern schwebt in der Mitte (4 : 1); ebenso ist das höfisierte heroische Bild nicht mehr so dramatisch wie das heroische Bild (2 : 1), noch nicht so episch wie das höfische Bild ($8^1/_3 : 1$), sondern schwebt in der Mitte ($5^2/_3 : 1$). Dabei hat sich — auch diese Nuance ist bei dem „höfischen" Dichter erklärlich — der Höfisierungsprocess als stärker erwiesen im Vergleich mit dem Heroisierungsprocess, denn ersterer hat das heroische Bild mit $5^2/_3$ von 2 zu $8^1/_3$ näher gebracht als letzterer sein höfisches Bild mit 4 von $8^1/_3$ zu 2: das heroisierte Bild ist mehr als doppelt schwächer im dramatischen Element als das heroische Bild, das höfisierte Bild nur um $^1/_3$ schwächer im epischen Element als das höfische Bild.

Wie fein alle diese Processe auch sind, sie verlieren nichts an Glaubwürdigkeit, denn sie entwickeln sich aus psychologischen Impulsen einer künstlerisch präcisierten Persönlichkeit, sie verlaufen sozusagen in *einer* geistigen Linie. Zugleich sind sie glänzende Zeugen für die zarte formale Empfindlichkeit des Dichters unter den sich kreuzenden organischen Tendenzen des Stoffes und den mechanischen Tendenzen der stofflichen Nachbarschaft.

2. S^2.

Der grobkörnige, hartfühlige Umdichter (fast hätt' ich gesagt: hartmaulige, denn er steht wie ein ordinäres Maulthier neben dem edlen Vollblut) benimmt sich wieder sehr schlecht: wo er sein Vorbild nicht verschlechtert, bleibt er Copist, wo er es verschlechtert, ist er freier Schöpfer.

In den großen Partien verhält sich:

1. in her. H^2	im ep. B.: ep. : dr.	= $528^1/_2$	: 59	=	9	: 1
	„ dr. „ :	= 800	: 708	=	$1^1/_8$	: 1
2. in höf. T^2	im ep. „ :	= 347	: 39	=	—9	: 1
	„ dr. „ :	= $330^1/_2$	: $371^1/_2$	=	1	: $1^1/_8$

Die charakteristischen Unterschiede zwischen den Partien und innerhalb der Partien verschwimmen fast, da nur

das fester gefügte dramatische Bild in seiner alten Constitution copistisch erhalten bleibt.

In den kleinen Partien verhält sich:

1. in höf. H²	im ep. B.:	ep. : dr.	= 121 : 28 =	4 1/3 : 1
	„ dr. „ :		= 254 : 141 =	1 6/7 : 1
2. in her. T²	im ep. B.:		= 99 : 9 =	11 : 1
	„ dr. „ :		= 216 : 260 =	1 : 1 1/5

Die kleinen Partien sind also — wie in S¹ — den großen angeglichen, und zwar — wie in S¹ — im dramatischen Bild, während das epische Bild freiere Bewegung zeigt.

3. S¹ und S².

Es verhält sich ep. : dr.

	in her. H¹	in her. H²
im ep. B.:	—2 : 1	9 : 1
„ dr. „ :	1 2/3 : 1	1 1/3 : 1

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung ist stark: besonders im epischen Bild, das — stilrein — riesig episiert wird, geringer im dramatischen Bild, das — stilunrein — etwas stärker dramatisiert wird. Heroisch H¹ ist, wie sich schon öfters gezeigt hat, und wie es ja auch zu seiner „heroischen" Natur passt, die Lieblingspartie des Umdichters in der Vorlage. Darum hier auch die stärksten Veränderungen.

Es verhält sich ep. : dr.

	in heroisiert H¹	in heroisiert H²
im ep. B.:	4 : 1	4 1/3 : 1
„ dr. „ :	1 3/5 : 1	1 6/7 : 1

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung ist schwach. Die stoffliche Abneigung des Umdichters gegen das höfische Element lässt ihn das bloß stilistisch heroische, aber stofflich höfische H¹ ziemlich rein erhalten: auf dem unsympathischen Gebiet bleibt er bloßer Copist — nur dass er hier das epische wie das dramatische Bild gleichermaßen etwas episiert.

Es verhält sich ep. : dr.

	in höf. T¹	in höf. T²
im ep. B.:	8 1/3 : 1	—9 : 1
„ dr. „ :	1 : —1 1/5	1 : 1 1/8

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung ist ganz gering und ergibt sich nur aus schwacher, aber allseitiger Episierung des Umdichters: er steht ja hier dem ihm unsympathischen höfischen Stoff gegenüber.

Es verhält sich ep. : dr.

	im höfisierten T^1	im höfisierten T^2
im ep. B.:	$5\frac{2}{3} : 1$	$11 : 1$
„ dr. „ :	$1 : 1\frac{1}{4}$	$1 : 1\frac{1}{5}$

Hier steht der Umdichter einer stofflich ihm sympathischen Partie, dem heroischen T^1 gegenüber; doch sie wird ja innerhalb des vorwiegend höfischen T vom höfischen Element überwuchert. So erringt sie seine volle Liebe nicht. Nur am epischen Bild ergeht er sich in einer starken Episierung, während er das dramatische Bild nur schwach episiert.

Fasst man die Thätigkeit des Umdichters zusammen, so ist sie vor allem von seiner grobstofflichen Neigung und Abneigung geleitet: höfisch T^1 und höfisch (also heroisiert) H^1 lässt er ungeschoren, auch letzteres, da er ja nur für das stofflich-heroische, nicht aber für das stilistisch-heroische bei seiner derben Natur ein Verständnis hat. Beide Partien werden freilich durchgehends, im epischen wie im dramatischen Bild etwas episiert: wie ein starrköpfiges Muli fällt eben der Umdichter trotz aller stilistischen Hilfen der Vorlage in den gewohnten epischen Trott. Hingegen ändert er stark an den ihm stofflich sympathischen Partien: vor allem am heroischen H^1 und auch am höfisierten heroischen T^1; hier auch, denn der fremde Stil geniert ihn bei seiner stilistischen Unempfindlichkeit nicht. Wohl aber geniert ihn die stofflich-höfische Umgebung von heroisch T^1, so dass er hier nur in gewohnter Weise episiert: stark am verführerischen epischen Bilde, schwach am spröden dramatischen Bilde. An heroisch H^1 pfuscht er aber con amore. Seine plötzliche Schneidigkeit hält es dabei freilich mit den besseren Theil der Tapferkeit, mit der Vorsicht: unser Stilist schlägt sich zum jeweilig stärkeren Element, im epischen Bild episiert er, im dramatischen Bild dramatisiert er tüchtig darauf los.

Die combinierte Untersuchung der formalen und elementaren Darstellung hat also die Ergebnisse der früher

isoliert geführten Analyse nicht nur bestätigt, sondern auch verschärft, sie hat den Gegensatz der beiden künstlerischen Individualitäten des begabten Dichters und des talentlosen Umdichters in noch helleres Licht gerückt und das Specifisch-Persönliche der beiden Autoren noch deutlicher herausgestellt.

IV. Die dramatischen Formen.

Bisher wurde das dramatische Element in seiner Totalität betrachtet. Sondert man dasselbe nach seinen verschiedenen und auch verschiedenwertigen Formen, so gelangt man über das frühere und gröbere quantitative Kriterium nun zu feineren qualitativen.

Die dramatische Technik des Epos verfügt außer den eigentlich-dramatischen Formen über den Monolog. Lyrisch seinem Wesen nach dient er zum Ausdruck psychologischer Intimität, indem er den Figuren directe Vermittlung ihrer Gedanken und Gefühle ermöglicht. Von den dramatischen Formen im engeren Sinne ist die halb-dramatische Ansprache dem Dialog gegenüberzustellen. Innerhalb des Dialogs erscheint der Duolog (mit zwei Figuren) als die intensivere, der Polylog (mit drei oder mehr Figuren) als die extensivere Form.

An den einzelnen Formen sind wieder die drei Momente der Gesammtmasse, der Gesammtzahl und der Einzellänge zu beachten.

A. Die dramatischen Formen in ihrer Massenwirkung.

Hierin spiegelt sich am deutlichsten die Bedeutung der einzelnen Formen innerhalb des dramatischen Elements der Dichtung, hieran lässt sich also die dramatische Kraft des Autors am besten erkennen. Zunächst fragt es sich um die allgemeine dramatische Physiognomie unseres Dichters und Umdichters. Es verhält sich[1]):

1. dr. : lyr.	in $S^1 = 1011 : 27 =$	$37\frac{1}{2} : 1$
	„ $S^2 = 1470 : 36 =$	$41 : 1$

[1]) Außer Rechnung kommen 110 (56+54) Zeilen vom Duolog von $H^2{}_{1,2}$ als eingesprengte, undramatische Berichte (Hagen über Siegfrid und des Boten Schlachtbericht).

2. Dial. : Anspr.	in S^1 =	827 : 184 =	$4^1/_2 : 1$
	„ S^2 =	1236 : 234 = —	$5^1/_3 : 1$
3. Duol. : Polyl.	in S^1 =	788 : 39 =	$20^1/_5 : 1$
	„ S^2 =	996 : 240 =	$4^1/_7 : 1$

Der Monolog ist also in S^1 wie in S^2 sehr gering vertreten und zwar in S^2 noch geringer, als in S^1.

Auch bei der Ansprache ist der Unterschied nicht bedeutend; im ganzen ist sie ziemlich stark vertreten, und zwar etwas stärker in S^1 als in S^2.

Riesig ist der Unterschied beim Polylog, der in S^1 sehr schwach, in S^2 sehr stark vertreten ist, was — in Hinblick auf die umgekehrten Verhältnisse beim Duolog — der Dramatik von S^1 das Merkmal der Intensität, der Dramatik von S^2 das Merkmal der Extensität aufdrückt.

Dies stimmt zur kraftvollen, poetischen Art des Dichters, zur kraftlosen des Umdichters. Auch die relative Monolog-Freundlichkeit von S^1 gegen S^2 ergänzt in zarter Nuance diese Charakter-Verschiedenheit, und nicht minder passt hiezu des Umdichters Abneigung gegen die Ansprache: bei seiner dramatischen Geschwätzigkeit liebt er es, auch eine selbstverständliche und darum überflüssige Antwort, die sich der kraftvoll-knappe Dichter erspart hat, in der Umdichtung hinzuzufügen. Dies die Total-Physiognomie.

Es fragt sich nun, ob Verschiedenheiten hinsichtlich der Dramatik auch im einzelnen vorkommen, also in den formalen oder elementaren Compositionstheilen der beiden Versionen, und ob diese Verschiedenheiten genereller oder individueller Art sind.

1. S^1.

Es hat sich vordem bei der Verwendung des dramatischen Elements in toto gezeigt, dass für die Art der Verwendung nicht — wie man hätte vermuthen mögen — die stofflichen Partien den Ausschlag gegeben haben, sondern die compositionellen Haupttheile H^1 und T^1, weil innerhalb derselben die stofflich-großen Partien sich die stofflichkleinen Partien stilistisch angeglichen hatten. Der Dichter stilisierte sozusagen in H^1, resp. in T^1 in einem Zuge durch, u. zw. hinsichtlich der beiden Darstellungsmittel, der epischen Erzählung des Factischen und der dramatischen

Schilderung des Psychologischen. Er musste im vorwiegend heroischen H^1 breiter erzählen, knapper schildern und blieb dieser Manier auch auf dem Gebiete der kleinen höfischen Partie von H^1 treu. Umgekehrt in T^1. So in der grob-stilistischen, quantitativen Beziehung. Anders stellen sich die Verhältnisse hier in der fein-stilistischen, qualitativen Beziehung, wo nicht die summarische Masse, sondern die detaillierte Art in Frage steht. Hier bei den einzelnen dramatischen Formen entscheidet bloß die stoffliche Angehörigkeit zur heroischen oder höfischen Partie: im qualitativen Detail kommen die stofflichen Tendenzen zu reinem Ausdruck, präcisiert sich die heroische Dramatik gegenüber der höfischen.

Negativ erweist sich dies darin, dass sich zwischen H^1 und T^1 nur geringfügige Unterschiede hinsichtlich der Verwendung der einzelnen dramatischen Formen ergeben. Gruppiert man aber nach Partien, also nach heroisch S^1 (her. H^1 + her. T^1) und nach höfisch S^1 (höf. T^1 + höf. H^1), so zeigen sich starke und charakteristische Unterschiede.

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in her. $S^1 = 535\frac{1}{2} : 9 = 59\frac{1}{2} : 1$	
	„ höf. $S^1 = 475\frac{1}{2} : 18 = 26 : 1$	
2. Dial.: Anspr.	in her. $S^1 = 445\frac{1}{2} : 90 = 5 : 1$	
	„ höf. $S^1 = 381\frac{1}{2} : 94 = 4 : 1$	
3. Duol.: Pol.	in her. $S^1 = 418\frac{1}{2} : 27 = 15\frac{1}{2} : 1$	
	„ höf. $S^1 = 369\frac{1}{2} : 12 = 30\frac{3}{4} : 1$	

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: höf. S^1 relativ ums Doppelte mehr als her. S^1
2. „ Ansprache: „ um ein Viertel „ „ „ „
3. „ Duolog: „ „ die Hälfte „ „ „ „
4. „ Polylog: „ „ „ „ weniger „ „ „

Demnach ist höfisch S^1 dramatisch intensiver, weil es an dem intimen Monolog, an der knappen Ansprache, an dem kräftigen Duolog heroisch S^1 mehr oder weniger überragt, an dem schwächeren Polylog aber von heroisch S^1 überragt wird.

Es fragt sich nun, ob sich diese summarischen Erscheinungen innerhalb heroisch S^1 nach heroisch H^1 und heroisch T^1, innerhalb höfisch S^1 nach höfisch T^1 und höfisch H^1 nuancieren.

a) **Her. H^1 und her. T^1.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $H^1 = 315$	: 6	= 52	: 1
	„ „ $T^1 = 220$	: 3	= 73	: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. $H^1 = 256$	: 59	= $4^1/_3$	: 1
	„ „ $T^1 = 189$	: 31	= 6	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. $H^1 = 239^1/_2$	: 17	= 14	: 1
	„ „ $T^1 = 179$	: 10	= 18	: 1

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: her. H^1 mehr als her. T^1
2. „ Ansprache: „ „ „ „ „ „
3. „ Polylog: „ „ „ „ „ „
4. „ Duolog: „ „ weniger „ „ „

Die Unterschiede sind geringfügig: entscheidend ist das Verhältnis im Duolog und Polylog und hierin erweist sich die große Partie H^1 durch ihren geringeren Duolog als heroischer im Vergleich mit der kleinen Partie T^1.

b) **Höf. T^1 und höf. H^1.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in höf. $T^1 = 318$	: 9	= 35	: 1
	„ „ $H^1 = 157$	: 9	= 17	: 1
2. Dial. : Anspr.	in höf. $T^1 = 248$	: 70	= $3^1/_2$	: 1
	„ „ $H^1 = 133$	: 24	= $5^1/_2$	: 1
3. Duol. : Pol.	in höf. $T^1 = 236^1/_2$	: 12	= 20	: 1
	„ „ $H^1 = 133$	: 0	= ∞	: 0

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: höf. T^1 weniger als höf. H^1
2. „ Ansprache: „ „ mehr „ „ „
3. „ Polylog: „ „ etwas, höf. H^1 nichts
4. „ Duolog: „ „ viel, höf. H^1 sehr viel.

Demnach erweist sich die kleine Partie H^1 als höfischer im Vergleich mit der großen Partie T^1 und zwar durch ihren größeren Besitz an Monolog und Duolog, wie durch den gänzlichen Mangel an Polylog.

So liegen die Verhältnisse in qualitativer Beziehung.

Es fragt sich nun, wie sich diese qualitativen Erscheinungen mit den quantitativen zum Gesammtbild verschmelzen.

a) Die großen Partien: her. H^1 und höf. T^1.

Sie sind stilistisch rein gearbeitet, d. h.

1. her. H^1 ist quantitativ und qualitativ heroisch ausgeführt, weil es das dramatische Element in geringerem Ausmaße besitzt (in Hinblick auf das epische Element) und in geringerer Güte (in Hinblick auf die dramatischen Formen);

2. höf. T^1 ist quantitativ und qualitativ höfisch ausgeführt, weil es das dramatische Element in größerem Ausmaße besitzt (in Hinblick auf das epische Element) und in größerer Güte (in Hinblick auf die dramatischen Formen).

b) Die kleinen Partien: höf. H^1 und her. T^1.

Hier ergeben sich Widersprüche und zwar:

1. bei höf. H^1, indem es in quantitativer Beziehung heroisiert erscheint, weil es das dramatische Element in geringerem Ausmaße besitzt, und indem es in qualitativer Beziehung höfisch und sogar sehr gut höfisch ausgeführt ist, weil es das dramatische Element in vorzüglicher Güte besitzt.

Der im Wesen höfische Dichter hat sich also nur äußerlich den Tendenzen der heroischen Umgebung gefügt, ist aber innerlich der höfischen Tendenz des Stoffes umso treuer geblieben (er hat ja auch auf dem wichtigen Gebiete der formalen Darstellung die stilistische Forderung des Stoffes erfüllt).

2. bei her. T^1, indem es in quantitativer Beziehung höfisiert erscheint, weil es das dramatische Element in größerem Ausmaße besitzt, und indem es in qualitativer Beziehung heroisch ausgeführt ist, weil es das dramatische Element in geringerer Güte besitzt.

Wiederum hat sich der Dichter nur äußerlich den Tendenzen der höfischen Umgebung gefügt, ist aber innerlich der heroischen Tendenz des Stoffes treu geblieben (wie auch auf dem Gebiete der formalen Darstellung).

Dabei zeigt sich aber eine charakteristische Nuance: das kleine her. T^1 ist qualitativ minder heroisch als das große her. H^1. Der im Wesen höfische Dichter gestaltet also unter erschwerenden Umständen auch qualitativ nicht

so gut heroisch als unter erleichternden Umständen. So verräth er in diesem leichten Fehler wieder auf das feinste seine Eigenart.

2. S^2.

Auch hier bestimmt der Stoff die Qualität des dramatischen Elementes, wie der bedeutende Unterschied zwischen her. S^2 und höf. S^2 zeigt. Es verhält sich nämlich:

1. dr. : lyr.	in her. S^2	$= 905 : 18 \doteq 50 : 1$
	„ höf. S^2	$= 564 : 18 \doteq 31\frac{1}{3} : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. S^2	$= 787 : 118 \doteq —7 : 1$
	„ höf. S^2	$\doteq 448 : 116 = —4 : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. S^2	$= 569\frac{1}{2} : 218 = 2\frac{3}{5} : 1$
	„ höf. S^2	$= 426\frac{1}{2} : 22 = 19 : 1$

Demnach ist höf. S^2 dramatisch viel intensiver gearbeitet als her. S^2, was sich an seiner stärkeren Lyrik, seiner starken Ansprache, seinem geringen Polylog und riesigen Duolog in stetem Gegensatze zu her. S^2 deutlichst erweist. Diese summarischen Verhältnisse nuancieren sich, wenn man die stofflichen Partien compositionell trennt.

a) **Her. H^2 und her. T^2.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. H^2	$= 639 : 15 = 42\frac{2}{3} : 1$
	„ „ T^2	$= 266 : 3 = 88 : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. H^2	$= 556\frac{1}{2} : 83 = 6\frac{3}{4} : 1$
	„ „ T^2	$= 231 : 35 = 6\frac{2}{3} : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. H^2	$= 369\frac{1}{2} : 187 \doteq —2 : 1$
	„ „ T^2	$= 200 : 31 \doteq 6\frac{1}{2} : 1$

In der Lyrik ist der Unterschied groß, das Material aber zu klein, in der Ansprache ist der Unterschied minimal; entscheidend wirkt jedoch das Verhältnis von Duolog zu Polylog: die große Partie H^2 erweist sich durch ihren weitaus mächtigeren Polylog als heroischer gebaut im Vergleich mit der kleinen Partie T^2.

b) **Höf. T^2 und höf. H^2.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in höf. T^2	$= 404\frac{1}{2} : 9 = 56 : 1$
	„ „ H^2	$= 160 : 9 = 17\frac{7}{8} : 1$

2. Dial. : Anspr.	in höf. $T^2 = 315\frac{1}{2} : 89 = 3\frac{2}{3} : 1$
	„ „ $H^2 = 133 : 27 = 5 : 1$
3. Duol. : Pol.	in höf. $T^2 = 293\frac{1}{2} : 22 = 13\frac{1}{3} : 1$
	„ „ $H^2 = 133 : 0 = \infty : 0$

Demnach erweist sich die kleine Partie H^2 als höfischer im Vergleich mit der großen Partie T^1 durch die stärkere Lyrik, den sehr starken Duolog und den gänzlichen Mangel an Polylog.

So liegen die Verhältnisse in qualitativer Beziehung. Vergleicht man damit die quantitativen, so zeigen:

1. die großen Partien (her. H^2 und höf. T^2) in beiden Richtungen Stilreinheit;
2. die kleinen Partien (höf. H^2 und her. T^2) den Gegensatz zwischen dem Stilcontrast auf quantitativem Gebiet, die Stileinheit auf qualitativem Gebiet.

Es wiederholen sich also in S^2 die Verhältnisse von S^1, d. h. der Umdichter copiert in der Behandlung des dramatischen Elements den Dichter im großen und ganzen.

3. S^1 und S^2.

In der directen Vergleichung der gefundenen Ergebnisse kennzeichnen sich die Manieren der beiden Autoren in schärferer Art. Es möge dies vorerst in summarischer Weise geschehen.

a) Her. S^1 und her. S^2.

Es verhält sich:		in her. S^1	in her. S^2
1. dr. : lyr.	=	$59\frac{1}{2} : 1$	$50 : 1$
2. Dial. : Anspr.	=	$5 : 1$	$—7 : 1$
3. Duol. : Pol.	=	$15\frac{1}{2} : 1$	$2\frac{2}{3} : 1$

Es besitzt demnach:

1. an Monolog:	her. S^2	mehr	als her. S^1
2. „ Ansprache:	„ „	weniger	„ „ „
3. „ Polylog:	„ „	viel mehr	„ „ „
4. „ Duolog:	„ „	viel weniger	„ „ „

Demnach ist das dramatische Element in her. S^2 im wesentlichen, nämlich durch den stärkeren Polylog und den schwächeren Duolog, extensiver geworden im Vergleich

mit S^1. Der Umdichter verbreitert statt zu vertiefen. So erweitert er den Duolog der Vorlage gern zum Polylog, um möglichst viele Figuren zu Worte kommen zu lassen, und die Ansprache zum Duolog durch die Ausführung überflüssiger Antworten. Dass auch der Monolog hier auf heroischem Gebiete an Umfang — in stilunreiner Art — gewinnt, begreift sich aus des Dichters Vorliebe für das Heroische.

b) **Höf. S^1 und höf. S^2.**

Es verhält sich:

		in höf. S^1	in höf. S^2
1. dr. : lyr.	=	26 : 1	$31\frac{1}{3}$: 1
2. Dial. : Anspr.	=	4 : 1	—4 : 1
3. Duol. : Pol.	=	$30\frac{3}{4}$: 1	19 : 1

Es besitzt demnach:

1. an	Monolog:	höf. S^2	weniger	als höf. S^1
2. „	Ansprache:	„ „	gleich viel	„ „ „
3. „	Polylog:	„ „	mehr	„ „ „
4. „	Duolog:	„ „	weniger	„ „ „

Demnach ist das dramatische Element in höf. S^2 im wesentlichen, nämlich durch den stärkeren Polylog und den schwächeren Duolog extensiver geworden im Vergleich mit höf. S^1. Wiederum verbreitert der Umdichter statt zu vertiefen; wiederum zeigt er sich in der Behandlung des Monologs, den er hier auf höfischem Gebiet in stilunreiner Art vermindert, als Heroiker.

Geht man von diesem summarischen Vergleich ins Detail, indem man die stofflichen Partien compositionell nach H und T trennt, so fällt auf:

1. dass am specifisch heroischen H^2 im ganzen keine wesentliche Veränderung eingetreten ist, wohl aber dass her. T^2 dreimal polylog-reicher geworden ist in Vergleich mit her. T^1:

		her. T^1	her. T^2
Duol. : Pol.	=	18 : „	$6\frac{1}{2}$: 1

2. dass das specifisch höfische T^2 auch, u. zw. um $\frac{1}{3}$ polylogreicher geworden ist als höfisch T^1:

		höf. T^1	höf. T^2
Duol. : Pol.	=	20 : 1	$13\frac{1}{3}$: 1

während in höfisch H^2 keine wesentliche Änderung eingetreten ist.

Diese Umstände bezeugen, dass der Umdichter, trotzdem er in seiner Vorliebe für das heroische Element H^1 in dessen heroischer Partie stark erweitert, hier das dramatische Element analog zu seiner Vorlage behandelt, so dass sich für dasselbe qualitativ kein Unterschied ergibt; weiters dass der Umdichter, weil er bei seiner Abneigung gegen das höfische Element H^1 in dessen höfischer Partie ziemlich unverändert übernimmt, hier auch das dramatische Element copiert; endlich dass er in T^2 — sowohl in der längeren höfischen, wie in der kürzeren heroischen Partie — das dramatische Element von dessen stilgemäßer, dem höfischen Charakter entsprechenden Intensität zur Extensität schwächt.

Fasst man zusammen, so muss man sagen: dem Umdichter liegt die extensivere heroische Dramatik, folglich erhält er sie; es liegt ihm die intensivere höfische Dramatik nicht, folglich schwächt er sie an seiner Vorlage stilunrein ab. Seine Dramatik ist nicht markig, sondern geschwätzig und sie ist stilrein nur soweit, als die Vorlage durch die verwässerte Umdichtung noch durchschlägt.

So haben denn die dramatischen Formen in ihrer verschiedenartigen Verwendung dem rein-persönlichen der beiden Autorenporträts zu noch schärferem Ausdruck verholfen.

B. Die dramatischen Formen in ihrer Frequenz.

Zum Kriterium der Masse soll nun ergänzend das der Frequenz treten. Durch die summarischen Frequenzziffern der einzelnen dramatischen Formen wird ja deren Bedeutung vergleichsweise in helleres Licht gerückt.

1. S^1.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr. = 106 : 10 = $10^3/_5$: 1
2. Dial. : Anspr. = 58 : 48 = $1^1/_5$: 1
3. Duol. : Pol. = 55 : 3 = $18^1/_3$: 1

Demnach erweist sich S^1 als dramatisch intensiv, denn Monolog, Ansprache und Duolog erscheinen oft neben dem seltenen Polylog.

Diese Gesammtverhältnisse nuancieren sich nach den heroischen und höfischen Partien.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $S^1 = 52 : 3 = 17\frac{1}{3} : 1$	
	„ höf. $S^1 = 54 : 7 = 7\frac{2}{3} : 1$	
2. Dial. : Anspr.	in her. $S^1 = 26 : 26 = 1 : 1$	
	„ höf. $S^1 = 32 : 22 = 1\frac{1}{2} : 1$	
3. Duol. : Pol.	in her. $S^1 = 24 : 2 = 12 : 1$	
	„ höf. $S^1 = 31 : 1 = \infty$: „0“	

Es ist also höfisch S^1 dramatisch viel intensiver als heroisch S^1, denn der Monolog und Duolog sind dort viel häufiger als hier, Polylog und Ansprache aber seltener.

2. S^2.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	$= 145 : 12 = 12 : 1$
2. Dial. : Anspr.	$= 83 : 62 = 1\frac{1}{3} : 1$
3. Duol. : Pol.	$= 71 : 12 = 6 : 1$

Demnach erweist sich S^2 als dramatisch intensiv, denn Monolog, Ansprache und Duolog sind selten neben häufigem Polylog.

In den heroischen und höfischen Partien nuancieren sich diese Gesammtverhältnisse.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $S^2 = 81 : 6 = 13\frac{1}{2} : 1$
	„ höf. $S^2 = 64 : 6 = 10\frac{2}{3} : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. $S^2 = 47 : 34 = + 1\frac{1}{3} : 1$
	„ höf. $S^2 = 36 : 28 = - 1\frac{1}{3} : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. $S^2 = 37 : 10 = 3\frac{2}{3} : 1$
	„ höf. $S^2 = 34 : 2 = 17 : 1$

Es ist also höfisch S^2 dramatisch viel intensiver als heroisch S^2, denn der Monolog und Duolog sind dort häufiger als hier, der Polylog seltener.

3. S^1 und S^2.

Der Umdichter hat sich auf dem Gebiete der Frequenz der dramatischen Formen im allgemeinen als Copist des Dichters erwiesen. Zur schärferen Charakterisierung des

Umdichters erfolge nun die Vergleichung im einzelnen. Dies möge erst in summarischer Art geschehen, indem S^1 mit S^2 verglichen werde.

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in	S^1	=	106 : 10	=	$10\frac{2}{5}$	: 1
	„	S^2	=	145 : 12	=	12	: 1
2. Dial.: Anspr.	in	S^1	=	58 : 48	=	$1\frac{1}{4}$	: 1
	„	S^2	=	83 : 62	=	$1\frac{1}{3}$	: 1
3. Duol.: Pol.	in	S^1	=	55 : 3	=	$18\frac{1}{3}$	: 1
	„	S^2	=	71 : 12	=	6	: 1

Es besitzt demnach:

1. von	Monologen:	S^1	mehr	als S^2
2. „	Ansprachen:	„	etwas weniger	„ „
3. „	Polylogen:	„	viel weniger	„ „
4. „	Duologen:	„	viel mehr	„ „

Demnach ist das dramatische Element in S^1 intensiver als in S^2, wo durch den Umdichter der Monolog verringert, die Ansprache vermehrt und der Polylog zu Ungunsten des Duologs begünstigt wird.

Dies die allgemeinen Züge. Scheidet man nach den Stoffgruppen, so erhält man charakterisierende Streiflichter für die gegensätzlichen Manieren der beiden Autoren.

a) **Her. S^1 und her. S^2.**

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in	her. S^1	=	52 : 3	=	$17\frac{1}{3}$	: 1
	„	her. S^2	=	81 : 6	=	$13\frac{1}{2}$	: 1
2. Dial.: Anspr.	in	her. S^1	=	26 : 26	=	1	: 1
	„	her. S^2	=	47 : 34	=	$+1\frac{1}{3}$	: 1
3. Duol.: Pol.	in	her. S^1	=	24 : 2	=	12	: 1
	„	her. S^2	=	37 : 10	=	$3\frac{2}{3}$	: 1

Es hat also heroisch S^2 mehr Lyrik: das spräche für intensive Dramatik, erklärt sich aber rein-persönlich aus des Umdichters Vorliebe für das heroische Element, das er demzufolge intimer, also monologischer gestaltet als sein Vorbild. Weiters hat S^2 weniger Ansprachen: auch dies spräche für intensivere Dramatik, erklärt sich aber wieder rein-persönlich aus der überflüssig-ausbauenden dramatischen

Geschwätzigkeit des Umdichters. Zudem sind in beiden Fällen die Unterschiede zwischen S^1 und S^2 nicht groß. Wohl sind sie es aber in sehr starkem Maße beim Duolog und Polylog, wovon der erstere viel seltener, der letztere weit häufiger in S^2 auftritt als in S^1. Es ist daher heroisch S^2 im wesentlichen dramatisch viel extensiver gearbeitet als heroisch S^1. Weil das heroische Element nach Extensität strebt, so wäre der Umdichter ein feinerer Stilist als der Dichter, hätte er hier nicht des Guten zuviel gethan, hätte er nicht heroisch S^1 sozusagen über-heroisiert.

b) **Höf. S^1 und höf. S^2.**

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in höf. $S^1 = 54 : 7 =$	$7^2/_3$	: 1
	„ „ $S^2 = 64 : 6 =$	$10^2/_3$	: 1
2. Dial.: Anspr.	in höf. $S^1 = 32 : 22 =$	$1^1/_2$	: 1
	„ „ $S^2 = 36 : 28 =$	$-1^1/_3$	: 1
3. Duol.: Pol.	in höf. $S^1 = 31 : 1 =$	∞	: „0“
	„ „ $S^2 = 34 : 2 =$	17	: 1

Es hat also höfisch S^2 weniger Monologe als höfisch S^1 (trotz der allgemeinen Tendenz des höfischen Elements nach dem Monolog), mehr Ansprachen (trotz der persönlichen Abneigung des Umdichters gegen diese Form) und auch Polylog, den das höfische S^1 fast gänzlich meidet. Es ist also höfisch S^2 dramatisch weniger intensiv gearbeitet als höfisch S^1.

Fasst man die Ergebnisse aus der Frequenz der dramatischen Formen zusammen, so zeigt sich, dass der Dichter in stilreiner Weise arbeitet, dass der Umdichter sich in den großen Zügen zwar in völliger Abhängigkeit von seinem Vorbilde befindet, dass er aber dessen Dramatik durchgehends entkräftet. Nur im Monolog macht er eine stilwidrige Ausnahme: er vermehrt ihn am stilistisch unpassenden Ort, in der heroischen Partie, wodurch er seiner Vorliebe für das Heroische stil-falschen Nachdruck verleiht.

C. Die dramatischen Formen in ihrer Einzellänge.

Nach der Betrachtung der dramatischen Formen in Hinblick auf ihre Gesammtmasse und Gesammtzahl soll

nun in ihrer Einzellänge das letzte Kriterium für ihre verschiedenartige Bedeutung gesucht werden. Der Übersichtlichkeit halber kann natürlich nur mit etlichen Längs-Kategorien operiert werden. In Anlehnung an die concreten Verhältnisse, welche die vierzeilige Strophe mitbedingt, ergeben sich vier Längs-Kategorien:

1. kurz = 1— 4 Zeilen
2. mittel = 5—12 „
3. lang = 13—24 „
4. sehr lang = mehr als 24 Zeilen.

a) S[1].

S[1] hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
1. an Duol.	3	27	20	5	Stück
2. „ Pol.	—	2	1	—	„
3. „ Anspr.	39	9	—	—	„
4. „ Mon.	10	—	—	—	„

Bedeutsamerweise verfügt die Hauptform, der Duolog über alle Längs-Kategorien, schafft sich also in seinem großen Wirkungskreis alle Ausdrucksmittel in dieser Richtung; der seltene Polylog erscheint nur in den mittleren Kategorien; die Ansprache ist naturgemäß meist kurz und erweitert sich bloß — und das nicht oft — bis zur Mittellänge; der Monolog ist immer kurz.

Stimmen diese Erscheinungen zur Function der einzelnen Formen, so fragt es sich nun, ob sich etwa Unterschiede mit Beziehung auf die stofflichen Partien ergeben. Weil der Monolog immer kurz ist, der Polylog zu selten vertreten ist, kommen bloß Duolog und Ansprache in Betracht.

1. Der Duolog.

Es verhält sich: k. + m. : l. + sl.
in her. S[1] = 10 : 14 = 1 : $1^2/_5$
„ höf. S[1] = 20 : 11 = —2 : 1

Der heroische Duolog tritt also seltener, aber wuchtiger auf, der höfische häufiger aber leichter. In der heroisch-fabulistischen Partie führt eben der Duolog das schwere Geröll des sachlichen Referates mit sich, während in der höfisch-

psychologischen Partie nur die knapperen, persönlichen Auseinandersetzungen im Duolog geboten werden.

Die obigen summarischen Ziffern erhalten ihre Bestätigung durch das Detail:

her. S^1 = kurz : mittel	= 0 : 10	= 0	: ∞
höf. S^1 =	= 3 : 17	= 1	: $5^2/_3$
her. S^1 = lang : sehr lang	= 11 : 3	= $3^2/_3$	: 1
höf. S^1 =	= 9 : 2	= $4^1/_2$	: 1

Der heroische Duolog tendiert also nach Länge, der höfische nach Kürze.

2. Die Ansprache.

Sie ist nur kurz oder mittellang und es verhält sich:

in her. S^1: kurz : mittel	= 23 : 3	= $7^2/_3$	: 1
„ höf. S^1:	= 16 : 6	= $2^2/_3$	: 1

Die heroische Ansprache ist also kürzer, die höfische länger. Die erstere dient zur Mittheilung sachlicher Einzelheiten, die knapp gegeben werden kann und soll, die letztere zu psychologischer Auseinandersetzung, die relativ länger ausfallen muss.

b) S^2.

S^2 hat von:	kurz	mittel	lang	sehr lang	
1. an Duol.	6	33	25	7	Stück
2. „ Pol.	—	4	6	2	„
3. „ Anspr.	49	13	—	—	„
4. „ Mon.	12	—	—	—	„

Der Duolog ist — wie zu erwarten — auch hier in allen Längskategorien vertreten; der dem Umdichter wichtig gewordene Polylog erscheint ebenso in allen Längen, nur nicht — wie selbstverständlich — als kurz; die Ansprache ist kurz oder mittellang, der Monolog nur kurz.

Auch hier nuancieren sich die allgemeinen Verhältnisse nach den stofflichen Partien.

1. Der Duolog.

Es verhält sich:	k. + m.	:	l. + sl.		
in her. S^2 =	17	:	20	= 1	: $1^1/_6$
„ höf. S^2 =	22	:	12	= $1^3/_4$	: 1

Auch in S^2 tendiert der heroische Duolog nach Länge, der höfische nach Kürze.

2. Der Polylog.

Es hat von	mittel	lang	sehr lang	
her. S^2:	2	6	2	Stück
höf. S^2:	2	—	—	"

Nur der heroische Polylog ist von Bedeutung; daher kommt er auch in allen ihm möglichen Längskategorien vor, während der schwache höfische Polylog nur in der individuell kürzesten Kategorie erscheint.

3. Die Ansprache.

Sie ist kurz oder mittellang und es verhält sich:

in her. S^2: kurz : mittel $= 28 : 6 = 4^2/_3 : 1$
" höf. S^2: $= 21 : 7 = 3 : 1$

Die heroische Ansprache ist also kürzer, die höfische länger, wie dies dem generellen Charakter dieser Formen entspricht.

c) S^1 und S^2.

Für die Längsverhältnisse der verschiedenen dramatischen Formen haben sich generelle Tendenzen bemerkbar gemacht, die mit der einzelnen Form als solcher und — nuanciert — mit ihrer Verwendung in den verschiedenen Stoffpartien zusammenhängen. Darüber hinaus wurden aber auch individuelle Tendenzen wahrgenommen, die aus der persönlichen Eigenart der beiden Autoren erfließen. Um dies festzulegen, muss nun zum directen Vergleich geschritten werden.

1. Der Duolog.

Es hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
S^1:	3	27	20	5	Stück
S^2:	6	33	25	7	"

Der Duolog von S^1 ist einheitlicher, der von S^2 zerklüfteter. Fasst man nämlich die mittleren Kategorien (m. + l.) unter medial, die äußeren Kategorien (k. + sl.) unter extrem zusammen, so verhält sich:

bei S^1:	medial : extrem	= 47 : 8 = 6	: 1
„ S^2:		= 58 : 13 = 4½	: 1

Diese Tendenz zeigt auch das Detail; es verhält sich:

bei S^1:	k. : m.	= 3 : 27 = 1	: 9,	also Tendenz nach medial
„ S^2:		= 6 : 33 = 1	: 5½,	„ „ „ extrem
„ S^1:	l. : sl.	= 20 : 5 = 4	: 1,	„ „ „ medial
„ S^2:		= 25 : 7 = 3½	: 1,	„ „ „ extrem

Der Dichter hat also seinen Duolog in Bezug auf die Gestaltung von dessen Länge als stärkerer Stilist mehr in der Hand, der Umdichter als schwächerer Stilist viel weniger.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:

	mittel	:	lang + sehr lang	
in S^1:	2	:	1	= 2 : 1
„ S^2:	4	:	8	= 1 : 2

Dem Dichter ist der Polylog ziemlich fremd, er bildet ihn relativ kurz; dem Umdichter wird er vertraut, er gestaltet ihn relativ lang.

3. Die Ansprache.

Es verhält sich:

	kurz	:	mittel	
in S^1:	39	:	9	= 4⅓ : 1
„ S^2:	49	:	13	= 3¾ : 1

Der Dichter entspricht der Eigenart dieser Form, die naturgemäß nach Kürze strebt, als besserer Stilist besser, indem er sie kürzer bildet als der Umdichter, der als schlechterer Stilist diese Form gegen ihre Natur länger bildet.

4. Der Monolog.

Er ist immer kurz, bietet daher kein Kriterium in seiner Länge.

So hat sich denn schon bei summarischer Vergleichung von S^1 mit S^2 der Dichter im Gegensatz zum Umdichter als der bessere Stilist erwiesen. Dringt man ins Detail, scheidet man nach den beiden stofflichen Partien, so erhält das allgemeine Urtheil seine concrete Begründung.

α) Her. S^1 und her. S^2.

1. Der Duolog.

Es hat von

	kurz	mittel	lang	sehr lang		
her. S^1 =	—	10	11	3	Stück	
„ S^2 =	3	14	16	4	„	
her. S^1 =	10		14		„	$= 1 : 1^2/_5$
„ S^2 =	17		20		„	$= 1 : -1^1/_6$

In heroisch S^2 wird der Duolog kürzer. Er verliert also beim schlechteren Dichter an Bedeutung — ein böses Zeichen, da es sich um die dramatische Hauptform handelt, stilistisch doppelt bös, da der heroische Duolog generell die Tendenz nach Länge hat.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:	mittel	:	lang + sehr lang	
in her. S^1 =	2	:	0	$= \infty : 0$
„ „ S^2 =	2	:	8	$= 1 : 4$

In heroisch S^2 wird der Polylog länger. Er gewinnt also beim schlechteren Dichter an Bedeutung — wieder ein stilistischer Fehlgriff, indem die dramatisch minder wichtige und minder wirksame Form äußerlich verstärkt wird.

3. Die Ansprache.

Es verhält sich:	kurz	:	mittel	
in her. S^1 =	23	:	3	$= 7^2/_3 : 1$
„ „ S^2 =	28	:	6	$= 4^2/_3 : 1$

In heroisch S^2 wird die Ansprache länger, d. h. sie wird in ihrem sachlichen Bericht umständlicher und schwerfälliger, also unwirksamer, weil gegen ihre natürliche Eigenart stärker.

So erweist sich denn der Umdichter in der Gestaltung der Länge seiner heroischen Formen durchaus als launenhafter Stümper.

β) Höf. S^1 und höf. S^2.

1. Der Duolog.

Es hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
höf. S^1 =	3	17	9	2	Stück
„ S^2 =	3	19	9	3	„

Es zeigt sich also kein wesentlicher Unterschied: der Umdichter entfaltet als Heroiker dem höfischen S[1] gegenüber bloß eine copistische Thätigkeit:

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:	kurz : mittel	
in höf. S[1] =	16 : 6	= $2^2/_3$: 1
„ „ S[2] =	21 : 7	= 3 : 1

In höfisch S[2] wird die Ansprache etwas kürzer. Sie verliert also beim schlechteren Dichter an Bedeutung und wird gegen ihre generelle Tendenz nach Länge schmächtiger — wieder ein Beweis für des Umdichters Abneigung gegen das höfisch-psychologische Element.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so gewinnt man auf dem Gebiete der Zahl und Einzellänge der dramatischen Formen, also in deren Frequenz und Stärke, feincharakterisierende Kriterien. Diese sind generell, soweit sich in ihnen die Tendenzen der poetischen Elemente, der fabulistisch-heroischen und der psychologisch-höfischen zu erkennen geben, sie sind individuell, soweit sie die Eigenart der beiden Autoren verrathen. Es hat sich gezeigt, dass das fabulistisch-heroische Element nach dramatischer Extensität, das psychologisch-höfische Element nach dramatischer Intensität strebt. Es hat sich ferner gezeigt, dass der Dichter mit seiner höfischen Tendenz im allgemeinen und also besonders in seiner höfischen Partie nach dramatischer Intensität strebt, dass der Umdichter mit seiner heroischen Tendenz im allgemeinen und also besonders auf heroischem Gebiete nach dramatischer Extensität strebt. In selbstverständlicher Folge dieser generell und individuell gegebenen Voraussetzungen war S[1] dramatisch intensiver, S[2] dramatisch extensiver gerathen. Da aber der Dichter von S[1] als freier Stilist geschaffen hat, so wurde heroisch S[1] nicht höfisiert, so dass die Unterschiede zwischen heroisch S[1] und höfisch S[1] sich in stilistischer Reinheit darbieten. Hingegen hat der heroisch gestimmte Umdichter zwar heroisch S[1] sozusagen über-heroisiert und höfisch S[1] heroisiert; doch ist er bei seiner Antipathie gegen das höfische Element mehr negativ geblieben, als positiv ge-

worden, d. h. er hat im großen und ganzen den höfischen Theil seiner Vorlage bloß copiert. Freilich sind ihm dabei Fehler mitunterlaufen. Waren die Fehler vom überheroisierten heroisch S^3 gewissermaßen nur quantitativer Art, indem er die heroischen Tendenzen über Gebühr, aber in gleicher Linie verstärkt hat, so waren die Fehler vom heroisierten höfisch S^2 qualitativer Art, stilistische Todsünden gegenüber den lässlichen der heroischen Partie. Da er aber im heroischen Theil nicht allzustark sündigen konnte, im höfischen Theil nicht allzuviel sündigen mochte, dort weil er sich im Einklang mit der Tendenz der Partie befand, hier weil er sich aus Antipathie von stärkerer Überarbeitung fernhielt, so hat er trotz seiner stilistischen Minderwertigkeit den ästhetischen Karren doch nicht völlig verfahren.

D. Die dramatischen Formen in den epischen und dramatischen Bildern.

Bisher wurden die dramatischen Formen bloß im Hinblick auf die Gesammtdichtung und deren formale oder elementare Compositionstheile betrachtet. Nun sollen die dramatischen Formen in ihrem Verhalten zum Detail der Darstellung, zu den epischen oder dramatischen Bildern untersucht werden. Da die dramatischen Bilder dem dramatischen Element den besseren, die epischen Bilder den schlechteren Nährboden bieten, so ist anzunehmen, dass die besseren dramatischen Formen in den dramatischen Bildern häufiger als in den epischen, dass die schlechteren dramatischen Formen in den epischen Bildern häufiger als in den dramatischen erscheinen, und dass der bessere Dichter dies Princip strenger durchführt als der schlechtere. Die Untersuchung soll sich auf das Kriterium der Frequenz stützen.

1. S^1.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

des Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	$= 49 : 6 = 8\frac{1}{6} : 1$
der Anspr.:		$= 35 : 13 = 2\frac{2}{6} : 1$
des Pol.:		$= 3 : 0 = \infty : 0$
„ Mon.:		$= 10 : 0 = \infty : 0$

Beim guten Dichter erscheint der intensivere, also innerlich wertvolle Monolog und der breite, also äußerlich be-

deutende Polylog ausschließlich in dramatischen Bildern. Der wichtigere Duolog tritt im Verhältnis zu der weniger wichtigen Ansprache dreimal öfter in dramatischen Bildern als in epischen auf.

2. S^2.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

des Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 64 : 7 =	9 : 1
„ Mon.:		= 10 : 2 =	5 : 1
der Ansp.:		= 42 : 20 =	2 : 1
des Pol.:		= 12 : 0 =	∞ : 0

Beim schlechten Dichter erscheint auch der Monolog, der durch die Häufigkeit seines Vorkommens entwertet wird, in epischen Bildern. Der Duolog tritt selten, die Ansprache häufig in epischen Bildern auf.

Der Unterschied zwischen Dichter und Umdichter besteht also darin, dass der letztere seine epischen Bilder mit dramatischen Formen etwas stärker bedenkt, qualitativ im Monolog, quantitativ in der Ansprache. Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Es fragt sich nun, ob die stofflichen Partien Nuancen bewirken.

1. S^1.

Hier kommt nur der Duolog und die Ansprache in Betracht, welch beide im Hinblick auf die Partie, in welcher sie erscheinen, heroisch oder höfisch genannt werden mögen.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

beim her. Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 23 : 1 =	23 : 1
„ höf. Duol.:		= 26 : 5 =	$5\frac{1}{5}$: 1
bei der her. Anspr.:		= 21 : 5 =	$4\frac{1}{5}$: 1
„ „ höf. Anspr.:		= 14 : 8 =	$1\frac{3}{4}$: 1

Die beiden dramatischen Formen gravitieren also in der höfischen Partie viel stärker nach den epischen Bildern als in der heroischen Partie. Das kann nicht überraschen: da die höfischen Partien dramatisch intensiver sind, so greifen die dramatischen Formen hier auch auf die epischen Bilder über, während in den heroischen Partien mit ihrem geringen dramatischen Einschlag die dramatischen Bilder dem dramatischen Element fast völlig genügen.

2. S^2.

Hier kommt neben dem Duolog und der Ansprache auch noch der Monolog in Betracht.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

beim her. Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 35 : 2 = 17½ : 1
„ höf. Duol.:		= 29 : 5 = −6 : 1
bei der her. Anspr.:		= 23 : 11 = +2 : 1
„ „ höf. Anspr.:		= 19 : 9 = +2 : 1
beim her. Mon.:		= 4 : 2 = 2 : 1
„ höf. Mon.:		= 6 : 0 = ∞ : 0

In S^2 sind die Verhältnisse verworren: für die Ansprache besteht kein Unterschied; der höfische Duolog graviert stark nach den epischen Bildern, der höfische Monolog ist hievon ausgeschlossen. Die stilistische Feinheit des Dichters ist also beim Umdichter nicht mehr zu finden.

E. Der Bau des Duologs.

Der Duolog setzt sich aus den einzelnen Redestücken seiner beiden Figuren zusammen, welche nach Zahl und Länge bestimmt werden können, woraus sich die quantitative Stärke und die qualitative Lebhaftigkeit des Redewechsels im Duolog ergibt.

I. Die Zahl der Redestücke.

Vergleicht man vorerst die beiden Dichtungen, S^1 und S^2, summarisch miteinander, so hat

S^1:	55 Duologe und haben diese	110	Rst.	ad minimum,
		181	„	de facto;
S^2:	71 „ „ „ „	142	„	ad minimum,
		246	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in $S^1 = 1 : +1\frac{3}{5}$
„ $S^2 = 1 : 1\frac{3}{4}$

Die beiden Versionen unterscheiden sich also hierin kaum voneinander.

Es fragt sich nun, ob sich etwa generelle Unterschiede zwischen dem heroischen und höfischen Duolog innerhalb der beiden Versionen einstellen.

a) S^1.

her. S^1	hat 24 Duologe und diese haben	48	Rst.	ad minimum,
		89	„	de facto;
höf. S^1	„ 31 „ „ „ „	62	„	ad minimum,
		92	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $S^1 = 1 : 1^7/_8$
„ höf. $S^1 = 1 : 1^1/_2$

Der Unterschied ist nicht unbedeutend und zeigt, dass im heroischen Duolog der Redewechsel stärker ist als im höfischen Duolog.

b) S^2.

her. S^2	hat 37 Duologe und diese haben	74	Rst.	ad minimum,
		140	„	de facto;
höf. S^2	„ 34 „ „ „ „	68	„	ad minimum,
		106	„	de facto;

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $S^2 = 1 : -2$
„ höf. $S^2 = 1 : -1^1/_2$

Wiederum zeigt der nicht unbedeutende Unterschied die größere Stärke des Redewechsels im heroischen Duolog verglichen mit dem höfischen.

Hält man die beiden Dichtungen — gesondert nach ihren stofflichen Partien — gegeneinander, so ergibt sich zwischen diesen, also zwischen heroisch S^1 und heroisch S^2 einerseits, höfisch S^1 und höfisch S^2 andererseits kein wesentlicher Unterschied, doch macht sich beim Umdichter die Tendenz bemerkbar, den Abstand zwischen seiner heroischen und höfischen Partie im Vergleich mit S^1 zu vergrößern: sein heroischer Duolog ist um eine Nuance stärker, sein höfischer Duolog um eine Nuance schwächer im Redewechsel als bei seiner Vorlage S^1. Das generelle Moment steht also bislang weitaus im Vordergrunde, kaum bemerkbar macht sich daneben das individuelle.

Geht man tiefer ins Detail, so hat man die stofflichen Partien nach ihrer compositionellen Lagerung zu scheiden, also nach ihrer Zugehörigkeit zu H oder T zu sondern.

a) Die heroischen Partien.

α) In S^1.

her. H^1 hat 13 Duologe und diese haben	26	Rst.	ad minimum,
	42	„	de facto;
her. T^1 „ 11 „ „ „ „	22	„	ad minimum,
	47	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $H^1 = 1 : 1^3/_5$
„ her. $T^1 = 1 : 2^1/_7$

Der Unterschied ist recht groß und spricht für bedeutend stärkeren Redewechsel im heroischen Duolog von T^1 gegenüber dem von H^1.

β) In S^2.

her. H^2 hat 26 Duologe und diese haben	52	Rst.	ad minimum,
	89	„	de facto;
her. T^2 „ 11 „ „ „ „	22	„	ad minimum,
	51	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $H^2 = 1 : -1^3/_4$
„ her. $T^2 = 1 : \ 2^1/_3$

Es bestehen also beiläufig dieselben Verhältnisse wie in S^1.

b) Die höfischen Partien.

α) In S^1.

höf. H^1 hat 12 Duologe und diese haben	24	Rst.	ad minimum,
	30	„	de facto;
höf. T^1 „ 19 „ „ „ „	38	„	ad minimum,
	62	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in höf. $H^1 = 1 : \ 1^1/_4$
„ höf. $T^1 = 1 : -1^2/_3$

Der Unterschied ist nicht groß und spricht für den etwas stärkeren Redewechsel im höfischen Duolog von T^1 gegenüber H^1.

β) in S^2.

höf. H^2	hat 12 Duologe und diese haben	24	Rst.	ad minimum,
		30	„	de facto;
höf. T^2	„ 22 „ „ „ „	44	„	ad minimum,
		76	„	de facto.

Es verhält sich demgemäß die Minimalziffer zur factischen:

in höf. $H^2 = 1 : 1\,{}^1/_4$
„ höf. $T^2 = 1 : 1\,{}^3/_4$

Es bestehen also beiläufig dieselben Verhältnisse wie in S^1. Dies sind die thatsächlichen Erscheinungen.

Will man erst die leichtere und weniger wichtige Frage nach dem Verhalten des Umdichters zu seiner Vorlage erledigen, so zeigt sich, dass er nur an den großen Partien, nämlich an heroisch H^1 und höfisch T^1, ändert. Er steigert die Stärke des Redewechsels im heroischen Duolog um ein Geringes (heroisch $H^1 = 1 : 1\,{}^3/_5$, heroisch $H^2 = 1 : -1\,{}^3/_4$), er steigert also hier organisch, denn der heroische Duolog hat im allgemeinen seine Tendenz nach stärkerem Redewechsel bereits gezeigt. Er steigert aber auch die Stärke des Redewechsels im höfischen Duolog um ein Geringes (höfisch $T^1 = 1 : -1\,{}^2/_3$, höfisch $T^2 = 1 : 1\,{}^3/_4$), er steigert also hier unorganisch, denn der höfische Duolog hat im allgemeinen seine Tendenz nach schwächerem Redewechsel bereits gezeigt. Der Umdichter steigert also aus individueller Passion, nicht aus stilistischer Empfindung, er steigert dort, wo er theilweise selbständig arbeitet, denn er vermehrt die heroischen Duologe von H^1 in H^2 von 13 auf 26, die höfischen Duologe von T^1 in T^2 von 19 auf 22. An den kleinen Partien, nämlich an heroisch T^1 und höfisch H^1 ändert er nicht: es erscheinen in heroisch T^1 und T^2 11 Duologe, in höfisch H^1 und H^2 12 Duologe, deren Redestücke sich dort von 47 bloß auf 51 erheben, während sie hier in H^1 und H^2 gleichermaßen 30 ausmachen.

Wie sich schon öfter gezeigt hat, ist dem „heroischen" Umdichter höfisch H^1 unsympathisch, weil es höfisch ist, heroisch T^1, weil es zwischen höfischem T^1 eingeklemmt ist, und darum verhält er sich diesen Partien gegenüber als bloßer Copist. So charakterisiert sich denn der Umdichter

auch im Bau seines Duologs als eine launisch-unkünstlerische Natur. — Nun fragt es sich um den Dichter.

Der Dichter schafft mit persönlicher Vorliebe auf höfischem Gebiete, hier findet er die Harmonie von Stoff und Stimmung. Man muss also hievon ausgehen, u. zw. von der höfischen Großpartie, also von höfisch T¹. Dessen Duologstärke spiegelt sich im Verhältnis von 1 : — 1²/₈. Bekanntlich gestaltet der Dichter die kleinere höfische Partie, welche in das vorwiegend heroische H¹ eingesprengt ist, im scharfempfundenen Contrast zu dessen Umgebung um so höfischer. Dies erweist sich auch hier, u. zw. im Verhältnis von 1 : 1¹/₄. Die Tendenz des höfischen Duologs nach schwachem Redewechsel liegt also klar. Wie verhält es sich nun mit dem heroischen Duolog? Die heroische Großpartie, also heroisch H¹, spiegelt ihre Duologstärke im Verhältnis von 1 : 1³/₅. Es besteht also fast kein Unterschied zur höfischen Großpartie, höfisch T¹ mit dem Verhältnis von 1 : — 1²/₃. Da aber die kleinere heroische Partie, welche in das vorwiegend höfische T eingesprengt ist, gleichermaßen in scharf empfundenem Contrast zu seiner Umgebung um so heroischer gestaltet wird und das Verhältnis von 1 : 2¹/₇ zeigt, so ist damit die Tendenz des heroischen Duologs nach starkem Redewechsel festgelegt. Es bleibt also nur die eine auffällige Thatsache bestehen, dass der Dichter seine heroische Hauptpartie, heroisch H¹, in Bezug auf die Stärke des Redewechsels im Duolog nicht scharf charakterisiert. Diese Thatsache erklärt sich aus der allgemeinen stilistischen Unebenheit innerhalb heroisch H¹, was seine genetische Begründung findet: heroisch H¹ hat sicherlich keine einheitliche Vorlage, sondern ihrer mehrere und verschiedenartige. Schon in ihrem Alter unterscheiden sich dieselben, also sicher auch stilistisch: man denke nur an das Lied vom Sachsenkrieg im Gegensatz zu den Kampfspielen Prünhildens. All dies schimmert in heroisch H¹ noch durch, wenn man mit den feinempfindlichen Kriterien des Duologbaues die Partie sondiert. Die Verschiedenartigkeiten der einzelnen Vorlagen gleichen sich aber im Ensemble von heroisch H¹ zu einem ausdruckslosen Durchschnittsbild aus. So sprechen denn die formalen Kriterien nicht nur eine positive, sondern auch eine negative Sprache.

II. Die Länge der Redestücke.

In der Länge der Redestücke spiegelt sich die Lebhaftigkeit des Redewechsels im Duolog. Je länger sie sind, respective je zahlreicher die längeren sind, desto matter vollzieht sich der Redewechsel, je kürzer sie sind, respective je zahlreicher die kürzeren sind, desto frischer gestaltet sich der Redewechsel. Da das dramatische Element im Nibelungenlied überhaupt nicht stark entwickelt ist, so ist auch der Duolog meist recht kurz und sind es mit ihm seine Redestücke. Die strophische Gliederung hat auf die Länge starken Einfluss. Man theilt die Redestücke im Einklang mit den concreten Erscheinungen am besten in folgende drei Kategorien:

1. in kurze = 1— 4 Zeilen
2. „ mittlere = 5— 8 „
3. „ lange = 9—19 „

Sucht man vorerst im summarischen Vergleich von S^1 mit S^2 allgemeine Anhaltspunkte, so zeigt sich:

	kurzen	mittleren	langen	Redestücken
1. dass S^1 von	139	28	14	Stück
	139	42		„
2. dass S^2 von	195	38	13	Stück
	195	51		„ besitzt.

Es verhält sich demnach:

1. k. : (m. + l.) { in $S^1 = 139 : 42 = 3^1/_3 : 1$; „ $S^2 = 195 : 51 = 3^4/_5 : 1$ }
2. m. : l. { in $S^1 = 28 : 14 = 2 : 1$; „ $S^2 = 38 : 13 = 3 : 1$ }

Somit herrscht in beiden Versionen die Tendenz nach kurzen Redestücken, es prägt sich diese Tendenz aber in S^2 noch weit schärfer aus als in S^1. Fassen sich die Figuren von S^1 in ihrem Duolog knapp, so sprechen die Figuren von S^2 geradezu mit kurzathmiger Hast.

Nun ersteht die Frage nach den generellen Unterschieden zwischen dem heroischen und höfischen Duolog innerhalb jeder der beiden Versionen.

a) S^1.

Es verhält sich:

1. in her. S^1: k.:(m.+l.) = 65:24 = $2^2/_3$:1
2. „ höf. S^1: = 74:18 = +4 :1

Demnach strebt höfisch S^1 viel stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^1: höfisch ist also lebendiger.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^1: m.:l. = 17:7 = $2^1/_3$:1
2. „ höf. S^1: = 11:7 = $1^2/_3$:1

Demnach strebt heroisch S^1 viel stärker nach mittleren Redestücken als höfisch S^1.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so erscheint das heroische Redestück medialer, das höfische extremer, das erstere weniger, das letztere mehr variabel und dadurch ausdrucksfähig. Dies entspricht ja auch ihrer verschiedenen Aufgabe in der heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Partie.

b) S^2.

Es verhält sich:

1. in her. S^2: k.: (m.+l.) = 110:30 = $3^2/_3$:1
2. „ höf. S^2: = 85:21 = +4 :1

Demnach strebt höfisch S^2 etwas stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^2: höfisch ist also etwas lebendiger.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^2: m.:l. = 24:6 = 4:1
2. „ höf. S^2: = 14:7 = 2:1

Demnach strebt heroisch S^2 doppelt so stark nach mittleren Redestücken als höfisch S^2.

Auch in S^2 ist das heroische Redestück mehr medial, das höfische mehr extrem, nur dass wegen der durchgehenden Verkürzung diese Gruppenunterschiede nicht so scharf heraustreten als wie bei S^1.

Das heroische und das höfische Redestück des Duologs zeigen also generell geschiedenen Charakter in ihrer Länge, indem das erstere als medial, das letztere als extrem erscheint, u. zw. sowohl in S^1 wie in S^2.

c) S^1 und S^2.

Um nun nach Feststellung der generellen Momente zu erkennen, inwieweit innerhalb der Grenzen des generellen auch das individuelle Moment sich bei jedem der beiden Autoren Geltung verschafft, müssen die beiden Versionen im einzelnen direct miteinander verglichen werden.

α) Die heroischen Partien.

Es verhält sich:

1. in her. S^1: k. : (m. + l.) = 65 : 24 = $2^2/_3$: 1
2. „ her. S^2: = 110 : 30 = $3^2/_3$: 1

Demnach strebt heroisch S^2 viel stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^1.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^1: m. : l. = 17 : 7 = $2^1/_2$: 1
2. „ her. S^2: = 24 : 6 = 4 : 1

Demnach strebt heroisch S^2 weit mehr nach mittleren Redestücken als heroisch S^1.

Im ganzen hat also heroisch S^2 weit kürzere Redestücke als heroisch S^1. Der Unterschied ist groß.

β) Die höfischen Partien.

Es verhält sich:

1. in höf. S^1: k. : (m. + l.) = 74 : 18 = + 4 : 1
2. „ höf. S^2: = 85 : 21 = + 4 : 1

Es herrscht kein Unterschied.

Weiters verhält sich:

1. in höf. S^1: m. : l. = 11 : 7 = $1^2/_3$: 1
2. „ höf. S^2: = 14 : 7 = 2 : 1

Demnach strebt — bei geringem Unterschied — höfisch S^2 etwas mehr nach mittleren Redestücken als höfisch S^1.

Im ganzen hat also höfisch S^2 etwas kürzere Redestücke als S^1. Der Umdichter verhält sich somit den höfischen Partien seiner Vorlage gegenüber passiv copierend, während er in den heroischen Partien den Redewechsel von der sachlichen Knappheit zu überstürzender Hast steigert. Laune und Unfähigkeit charakterisieren auch hierin seine stilisierende Thätigkeit.

Geht man tiefer ins Detail, so hat man die stofflichen Partien nach ihrer compositionellen Lagerung zu scheiden, also nach ihrer Zugehörigkeit zu H oder T zu sondern.

a) Die heroischen Partien.

α) Her. S^1.

Es verhält sich:

1. in her. H^1: k. : (m. + l.) = 28 : 14 = 2 : 1
2. „ „ T^1: = 37 : 10 = $3^3/_4$: 1

Es strebt also heroisch T^1 fast doppelt so stark nach kurzen Redestücken als heroisch H^1.

Weiters verhält sich:

1. in her. H^1: m. : l. = 8 : 6 = $1^1/_3$: 1
2. „ „ T^1: = 9 : 1 = 9 : 1

Die gleiche Tendenz zeigt sich hier in verschärftem Maße: in heroisch T^1 kommen lange Redestücke fast gar nicht vor.

Demnach charakterisiert sich das Redestück von heroisch H^1 als ausdrucksfähiger, weil in den verschiedenen Längskategorien vertreten, das Redestück von heroisch T^1 als minderwertiger, weil äußerst kurz. So ist die große Partie besser als die kleine.

β) Her. S^2.

Es verhält sich:

1. in her. H^2: k. : (m. + l.) = 71 : 18 = 4 : 1
2. „ „ T^2: = 39 : 12 = $3^1/_4$: 1

Es strebt also heroisch H^2 stärker nach dem kurzen Redestück als heroisch T^2.

Weiters verhält sich:

1. in her. H^2: m. : l. = 13 : 5 = $2^3/_5$: 1
2. „ „ T^2: = 11 : 1 = 11 : 1

Die gleiche Tendenz zeigt sich hier in verschärftem Maße: in heroisch T^2 kommen lange Redestücke fast gar nicht vor.

Dies sind die concreten Thatsachen auf heroischem Gebiete.

b) Die höfischen Partien.

α) Höf. S^1.

Es verhält sich:

1. in höf. H^1: k. : (m. + l.) = 22 : 8 = $2^3/_4$: 1
2. „ „ T^1: = 52 : 10 = $5^1/_5$: 1

Es strebt also höfisch T^1 fast doppelt so stark nach kurzen Redestücken als höf. H^1.

Weiters verhält sich:

1. in höf. H^1: m. : l. = 7 : 1 = 7 : 1
2. „ „ T^1: = 4 : 6 = 1 : $1^1/_2$

Es schließt also H^1 die langen Redestücke fast völlig aus, während dieselben in T^1 die mittleren überwiegen.

Demnach charakterisiert sich das Redestück von höfisch T^1 als extremer, es bewegt sich in allen Längskategorien, es ist ausdrucksfähiger als das von höfisch H^1. So ist die große Partie besser als die kleine.

β) Höf. S^2.

Es verhält sich:

1. in höf. H^2: k. : (m. + l.) = 22 : 8 = $2^3/_4$: 1
2. „ „ T^2: = 63 : 13 = —5 : 1

Es strebt also T^2 viel stärker nach kurzen Redestücken als H^2.

Weiters verhält sich:

1. in höf. H^2: m. : l. = 7 : 1 = 7 : 1
2. „ „ T^2: = 7 : 6 = $1^1/_7$: 1

Es schließt also H^2 die langen Redestücke fast völlig aus, während in T^2 dieselben sehr stark vertreten sind.

Danach charakterisiert sich das Redestück von höfisch T^2 als extremer, es bewegt sich in allen Längskategorien, es ist ausdrucksfähiger als das von höfisch H^1. So ist die große Partie besser als die kleine.

Dies sind die concreten Thatsachen auf höfischem Gebiete.

Es soll nun zuerst das Verhalten des Umdichters gegenüber seiner Vorlage betrachtet werden.

In den höfischen Partien, besonders in der kleinen höfischen Partie von höf. H^2 bleibt er passiv, er begnügt sich die Vorlage zu copieren, denn es verhält sich:

k. : (m. + l.)	in höf.	$H^1 = 22:8 = 2\frac{3}{4} : 1$
	„ „	$H^2 = 22:8 = 2\frac{3}{4} : 1$
m. : l.	in höf.	$H^1 = 7:1 = 7 : 1$
	„ „	$H^2 = 7:1 = 7 : 1$

weiters verhält sich:

k. : (m. + l.)	in höf.	$T^1 = 52:10 = 5\frac{1}{5} : 1$
	„ „	$T^2 = 63:13 = -5 : 1$
m. : l.	in höf.	$T^1 = 4:6 = 1 : 1\frac{1}{2}$
	„ „	$T^2 = 7:6 = 1\frac{1}{7} : 1$

Die einzige Veränderung, die er sich gestattet, nimmt er an der großen Partie vor, indem er die Redestücke des höfischen Duologs hier etwas verkürzt, was für ihn flüchtigere Arbeit auf dem ihm unsympathischen Gebiete bedeutet.

Von den heroischen Partien ist ihm die kleinere gleichfalls unsympathisch — weil eingesprengt in höfische Umgebung — und er ändert, hauptsächlich copierend, nur wenig. Es verhält sich:

k. : (m. + l.)	in her.	$T^1 = 37:10 = 3\frac{3}{4} : 1$
	„ „	$T^2 = 39:12 = 3\frac{1}{4} : 1$
m. : l.	in her.	$T^1 = 9:1 = 9 : 1$
	„ „	$T^2 = 11:1 = 11 : 1$

Zu einer wirklichen Umarbeitung rafft er sich nur gegenüber her. H^1 auf. Das zeigt sich auch hier. Es verhält sich:

k. : (m. + l.)	in her.	$H^1 = 28:14 = 2 : 1$
	„ „	$H^2 = 71:18 = 4 : 1$
m. : l.	in her.	$H^1 = 8:6 = 1\frac{1}{3} : 1$
	„ „	$H^2 = 13:5 = 2\frac{3}{5} : 1$

Der Umdichter verkürzt also das Redestück des heroischen Duologs der heroischen Hauptpartie auf die Hälfte seines früheren Umfangs, er überhastet das Tempo des Redewechsels.

Der Dichter zeigt sich stilistisch rein in den großen Partien: diese geben den gegensätzlichen Tendenzen des heroischen Duologs nach medialem Redestück und des höfischen Duologs nach extremem Redestück schärfsten Ausdruck. Es verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{in her. } H^1 = 2 & : 1 \\ \text{„ höf. } T^1 = 5^1/_5 & : 1 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \begin{cases} \text{„ her. } H^1 = 1^1/_3 & : 1 \\ \text{„ höf. } T^1 = 1 & : 1^1/_2 \end{cases}$$

Die kleinen Partien, wo der Dichter unter dem Einfluss der stilistisch conträren Nachbarpartien schafft, gelangen zu keiner gesunden, stilistischen Vollreife. Dies zeigt vor allem der beiden Partien gemeinsame Zug, dass lange Redestücke hier fast gar nicht vorkommen. Denn es verhält sich:

$$\text{m.} : \text{l.} \begin{cases} \text{in her. } T^1 = 9 : 1 \\ \text{„ höf. } H^1 = 7 : 1 \end{cases}$$

Im übrigen assimiliert sich der heroische Duolog von T^1 dem überwiegenden höfischen Duolog von T^1, indem er seine heroische Natur der höfischen Tendenz nach kurzen Redestücken unterwirft. Denn es verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) = 3^3/_4 : 1$$

Dasselbe tritt beim höfischen Duolog von H^1 ein, indem er sich mit minder kurzen Redestücken der Tendenz des vorwiegend heroischen Duologs in H^1 anpasst. Denn es verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) = 2^3/_4 : 1$$

Man sieht hier wieder, wie feinfühlig der Dichter selbst in seiner stilistischen Schwäche schafft.

Überblickt man die Ergebnisse, die sich bei der Betrachtung des Duologbaues eingestellt haben, so war es mit Hilfe dieses feinen Kriteriums gelungen, sowohl nach der generellen Seite hin in Bezug auf die beiden verschiedenartigen stofflichen Partien, wie nach der individuellen Seite hin in Hinblick auf die beiden verschiedengearteten Autoren generelle und individuelle Züge aufzuweisen, u. zw. in Einklang mit den früheren Beobachtungen.

V. Figuren-Technik.

Die Figuren theilen sich nach ihrer inneren Bedeutung für die Handlung, deren geistige Träger sie ja sind, in drei Gruppen: in die Haupt-, Neben- und Hilfsfiguren. Mit

der inneren Bedeutung deckt sich äußerlich ihre Antheilnahme an der Handlung. So ergeben sich sachliche Kriterien für die Wertbestimmung der Figuren. Es fällt vor allem ihre Zahl ins Auge; an der Höhe der summarischen Zeilenziffern ihrer Rollen — wenn dieser analoge Terminus der Bühne erlaubt ist — bemisst sich quantitativ die Stärke ihrer dramatischen Extensität; für die qualitative Bedeutung ihrer dramatischen Intensität wird ihre Antheilnahme an den verschiedenartigen dramatischen Formen maßgebend.

1. Die Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Es besitzt S^1: 5 Hauptfiguren (Siegfrid, Krimhilt, Gunther, Prünhilt, Hagen);

9 Nebenfiguren (Sigmund, Gîselher, Ortwîn, Gernôt, Uote, Liudegast, Liudger, Gere, Alberich);

12 Hilfsfiguren (oft collectivistisch wie „Fürsten", „Recken", „Dänen" etc.).

Es besitzt S^2: 5 Hauptfiguren (die obigen);

11 Nebenfiguren (nebst den obigen Sieglind und Dancwart);

22 Hilfsfiguren.

In S^2 ist also der Figuren-Apparat in seinen minderwichtigen und besonders in seinen unwichtigen Beständen reicher geworden — eine nothwendige Folge von des Umdichters Vorliebe für das heroisch-fabulistische Element, das er so sehr verstärkt hat.

2. Die Stärke der Figurengruppen.

a) S^1.

		Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
Es verfügen die	über	789	166	83	Zeilen.

Die Hauptfiguren haben natürlich den Löwenantheil am dramatischen Element, denn es verhalten sich:

$$\text{Hauptfig.} : (\text{Nebenfig.} + \text{Hilfsfig.}) = 789 : 249 = 3\tfrac{1}{7} : 1$$
$$\text{Nebenfig.} : \text{Hilfsfig.} = 166 : 83 = 2 : 1$$

Die Nebenfiguren hinwiederum überragen die Hilfsfiguren ums Doppelte.

b) S².

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
über	1173	254	79	Zeilen.

Die Hauptfiguren haben natürlich den Löwenantheil am dramatischen Element, denn es verhalten sich:

Hauptfig.: (Nebenfig.+Hilfsfig.) = 1173 : 333 = $3^1/_2$: 1
Nebenfig. : Hilfsfig. = 254 : 79 = —$3^1/_4$: 1

Es kehren also in S² die Verhältnisse von S¹ beiläufig wieder, nur dass die Hauptfiguren in S² etwas stärker dominieren als in S¹ und hauptsächlich, dass die Nebenfiguren in S² gegenüber den Hilfsfiguren an Ausdehnung sehr gewonnen haben.

3. Die Bedeutung der Figurengruppen.

a) Die Hauptfiguren.

α) In S¹.

Die Hauptfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	627	21	123	18	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 771 : 18 = $42^2/_3$: 1
Dial. : Anspr. = 648 : 123 = $5^1/_4$: 1
Duol. : Pol. = 627 : 21 = 30 : 1

Die Hauptfiguren von S¹ sind also stark an Duolog und Ansprache, schwach an Polylog und Monolog.

β) In S².

Die Hauptfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	825	176	150	22	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 1151 : 22 = $52^1/_3$: 1
Dial. : Anspr. = 1001 : 150 = — 7 : 1
Duol. : Pol. = 825 : 176 = — $4^2/_3$: 1

Die Hauptfiguren von S² sind also stark an Duolog, auch an Polylog, schwächer an Ansprache, sehr schwach an Monolog.

γ) S^1 und S^2.

Vergleicht man S^1 und S^2 in Bezug auf die Bedeutung ihrer Hauptfiguren, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in S^1 =	$42^2/_3 : 1$
	„ S^2 =	$52^1/_3 : 1$
2. Dial. : Anspr.	in S^1 =	$5^1/_4 : 1$
	„ S^2 =	$-7 : 1$
3. Duol. : Pol.	in S^1 =	$30 : 1$
	„ S^2 =	$-4^2/_3 : 1$

Es besitzen demnach:

1. an Monolog: die Hauptfiguren von S^1 etwas mehr als die Hauptfiguren von S^2;
2. an Ansprache: die Hauptfiguren von S^1 mehr als die Hauptfiguren von S^2;
3. an Polylog: die Hauptfiguren von S^1 viel weniger als die Hauptfiguren von S^2;
4. an Duolog: die Hauptfiguren von S^1 viel mehr als die Hauptfiguren von S^2.

Deshalb sind die Hauptfiguren von S^1 dramatisch intensiver als die von S^2, denn die ersteren bevorzugen den intimen Monolog, den kräftigen Duolog, die knappe Ansprache, während die letzteren die Ansprachen zu überflüssigen Duologen aufquellen, den Duolog zum breitspurigen Polylog verflachen.

b) Die Nebenfiguren.

α) In S^1.

Die Nebenfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	98	18	47	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 163 : 3 =	54 : 1
Dial. : Anspr.	= 116 : 47 =	$2^1/_2 : 1$
Duol. : Pol.	= 98 : 18 =	$5^1/_2 : 1$

Die Nebenfiguren sind also sehr schwach an Monolog, sehr stark an Ansprache, schwach an Polylog, schwach an Duolog.

β) In S^2.

Die Nebenfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	116	61	70	7	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 247 : 7 = 35 : 1
Dial. : Anspr. = 177 : 70 = $2^1/_2$: 1
Duol. : Pol. = 116 : 61 = 2 : 1

Die Nebenfiguren sind also schwach an Monolog, sehr stark an Ansprache und Polylog, schwach an Duolog.

γ) S^1 und S^2.

Vergleicht man S^1 und S^2 in Bezug auf die Bedeutung ihrer Nebenfiguren, so verhält sich:

1. dr. : lyr. { in S^1 = $54^1/_8$: 1; „ S^2 = 35 : 1
2. Dial. : Anspr. { in S^1 = $2^1/_2$: 1; „ S^2 = $2^1/_2$: 1
3. Duol. : Pol. { in S^1 = $5^1/_2$: 1; „ S^2 = 2 : 1

Es besitzen demnach:

1. an Monolog: die Nebenfiguren von S^1 weniger als die von S^2;
2. an Ansprache: die Nebenfiguren von S^1 ebensoviel als die von S^2;
3. an Polylog: die Nebenfiguren von S^1 viel weniger als die von S^2;
4. an Duolog: die Nebenfiguren von S^1 viel mehr als die von S^2

Daher sind die Nebenfiguren von S^1 dramatisch intensiver durch ihre Stärke im Duolog und ihre Schwäche im Polylog als die von S^2, trotzdem den letzteren der Umdichter eine größere Bedeutung verleiht, u. zw. durch stärkere Lyrik, als ihnen ihrer Natur nach zukommen sollte, also in stilwidriger Art.

c) Die Hilfsfiguren.

Die Hilfsfiguren verfügen im:

		Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in S^1	über	63	—	14	6	Zeilen
„ S^2	„	55	3	14	7	„

Es verhält sich also:

1. dr. : lyr.	in $S^1 = 77 : 6 = 13 : 1$	„ $S^2 = 72 : 7 = 10^1/_3 : 1$
2. Dial. : Anspr.	in $S^1 = 63 : 14 = 4^1/_2 : 1$	„ $S^2 = 58 : 14 = 4^1/_7 : 1$
3. Duol. : Pol.	in $S^1 = 63 : 0 = \infty : 0$	„ $S^2 = 55 : 3 = \infty$: „0“

Die Hilfsfiguren sind also ziemlich lyrisch, stark in der Ansprache und besitzen im übrigen fast nur Duolog, fast keinen Polylog. Diese Eigenschaften kommen ihnen in S^1 und S^2 gleichmäßig zu, denn die Unterschiede zwischen Original und Umdichtung sind hier minim.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, welche sich hinsichtlich der drei Figurengruppen in Bezug auf die Figurenzahl, Stärke und Bedeutung der Gruppen ergeben haben, so muss beim Vergleich des Originals mit der Umdichtung der Preis S^1 zuerkannt werden: dieses wirtschaftet in seiner Figuren-Technik mit weniger Material dramatischer, intensiver und stilreiner als S^2. Es vereinigt das Interesse mehr auf die Hauptfiguren, während S^2 dasselbe theilweise auf die Nebenfiguren ablenkt, und es kommt mit weniger Hilfsfiguren aus, während S^2 deren eine starke Menge verbraucht. Stilistisch sind die Hauptfiguren in S^1 besser gearbeitet als in S^2. Das Gleiche gilt von den Nebenfiguren, die in S^2, wo sie kräftiger erscheinen, Eigenschaften der Hauptfiguren stilwidrig usurpieren. So hat sich denn neuerdings der Dichter im Vergleich mit dem Umdichter als der bessere Stilist erwiesen.

Die Unterschiede in der Figuren-Technik zwischen S^1 und S^2 sind vorhanden und charakteristisch, aber nicht sehr scharf. Das kann nicht auffallen, wenn man sich erinnert, dass bisher das dramatische Element sowohl von der Verschiedenartigkeit der compositionellen Hauptheile H und T, wie besonders vom Gegensatz der heroischen und höfischen Partien bestimmt worden war. Diese Einflüsse machen sich natürlich auch auf dem Gebiete der Figuren-Technik geltend. Man wird also die Eigenart der

beiden Autoren hinsichtlich ihrer Figuren-Technik schärfer fassen können, wenn man — statt S^1 allgemein gegen S^2 zu stellen — heroisch S^1 mit heroisch S^2 einerseits, höfisch S^1 mit höfisch S^2 andererseits im besonderen vergleicht.

Dies soll nun geschehen; freilich erst, nachdem zuvor zur Aufdeckung der generellen Unterschiede in jeder der beiden Dichtungen nach den stofflichen Partien die Untersuchung gesondert geführt worden ist.

I. S^1.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Heroisch S^1 wie höfisch S^1 haben dieselben 5 Hauptfiguren, haben weiters je 7 Nebenfiguren (zu den 5 gemeinsamen: Sigmunt, Uote, Gernôt, Gîselher und Ortwîn heroisch S^1: Liudegast und Liudger, höfisch S^1: Gere und Alberich). — Darin liegt also kein Unterschied.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^1 über	454½	47	43	Zeilen
„ höf. S^1 „	334½	119	40	„

Der Unterschied ist sehr stark, denn es verhalten sich:
in her. S^1: Hpt.-F.: (N.-F. + Hilfs-F.) = 454½ 90 = 5 : 1
„ höf. S^1: = 334½ 159 = +2 : 1

In heroisch S^1 dominieren also die Hauptfiguren viel stärker als in höfisch S^1. Es ist eben heroisch S^1 der stilistisch alte Theil, der streng sachliche, der knappgehaltene, der Theil mit dem karg-behandelten Milieu, während im stilistisch modernen, höfischen Theil eine liebevolle Detailschilderung herrscht, die neben den Hauptfiguren naturgemäß auch andere zu größerer Bedeutung wachsen lässt. Dies zeigt das Verhältnis der Nebenfiguren zu den Hilfsfiguren.

Es verhalten sich:
in her. S^1: Nebenfiguren : Hilfsfiguren = 47 : 43 = 1 : 1
„ höf. S^1: = 119 : 40 = 3 : 1

Die Nebenfiguren sind es also, welche für höfisch S^1 so charakteristisch herauswachsen, während die Hilfsfiguren

in beiden Theilen gegenüber den vereinigten Haupt- und Nebenfiguren gleich schwach (+11 : 1) vertreten sind.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

1. In heroisch S[1]. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	349 1/2	14	82	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 445 1/2 : 9 = 50	: 1
Dial. : Anspr.	= 363 1/2 : 82 = 4 2/5	: 1
Duol. : Pol.	= 349 1/2 : 14 = 25	: 1

Die heroischen Hauptfiguren haben also sehr wenig Monolog, viel Ansprache, recht wenig Polylog und recht viel Duolog.

2. In höfisch S[1]. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	277 1/2	7	41	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 325 1/2 : 9 = 36	: 1
Dial. : Anspr.	= 284 1/2 : 41 = 7	: 1
Duol. : Pol.	= 277 1/2 : 7 = 39 1/2	: 1

Die höfischen Hauptfiguren haben also ziemlich wenig Monolog, wenig Ansprache, sehr wenig Polylog und sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Hauptfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S[1] = 50	: 1
	„ höf. S[1] = 36	: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S[1] = 4 2/5	: 1
	„ höf. S[1] = 7	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S[1] = 25	: 1
	„ höf. S[1] = 39 1/2	: 1

Die höfischen Haupfiguren sind also durch ihren stärkeren Monolog, ihre schwächere Ansprache, ihren schwachen Polylog und ihren stärkeren Duolog dramatisch viel intensiver als die heroischen Hauptfiguren.

β) Die Nebenfiguren.

1. In heroisch S^1. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	26	13	8	—	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 47 : 0 = ∞ : 0
Dial. : Anspr. = 39 : 8 = —5 : 1
Duol. : Pol. = 26 : 13 = 2 : 1

Die heroischen Nebenfiguren haben also keinen Monolog, viel Ansprache, sehr viel Polylog und sehr wenig Duolog.

2. In höfisch S^1. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	72	5	39	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 116 : 3 = 39 : 1
Dial. : Anspr. = 77 : 39 = 2 : 1
Duol. : Pol. = 72 : 5 = $14^2/_5$: 1

Die höfischen Nebenfiguren haben also wenigstens etwas Monolog, sehr viel Ansprache, fast keinen Polylog, also sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Nebenfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^1 =	∞ : 0
	„ höf. S^1 =	39 : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	—5 : 1
	„ höf. S^1 =	2 : 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1 =	2 : 1
	„ höf. S^1 =	$14^2/_5$: 1

Die höfischen Nebenfiguren sind also durch ihren Monolog, hauptsächlich aber durch ihren sehr schwachen Polylog und sehr starken Duolog (trotz ihrer stärkeren Ansprache) dramatisch intensiver als die heroischen Nebenfiguren.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
1. in her. S^1 über	43	—	—	—	Zeilen
2. „ höf. S^1 „	20	—	14	6	„

Die heroischen Hilfsfiguren sind also dramatisch intensiver als die höfischen, weil sie ausschließlich in der dramatisch wichtigsten Form des Duologs erscheinen.

Fasst man die Ergebnisse, die sich für heroisch und höfisch S^1 hinsichtlich der Stärke und Bedeutung der einzelnen Figurengruppen ergeben haben, in ihren charakteristischen Momenten zusammen, so zeigt sich bei den Hauptfiguren ein interessanter Gegensatz: quantitativ sind die heroischen stärker, qualitativ sind die höfischen bedeutender. Es wird also das äußerliche quantitative Moment von der äußerlichen literarischen Mode bestimmt, die sich gegen das alt-heroische zu Gunsten des neu-höfischen ablehnend verhält und, indem sie hier das schmückende epische Beiwerk verschrumpfen lässt, unwillkürlich das dramatische Hauptwerk, vor allem die Hauptfiguren in draller Derbheit herausstellt. Anders im episch reich-ornamentierten höfischen Theil, wo das dramatische Element vor dem überwuchernden epischen etwas zurücktritt. Dafür aber geräth im Wesentlichen des qualitativen Moments das Dramatische beim Traditionell-Heroischen schlechter, beim Actuell-Höfischen besser. Bei den Nebenfiguren liegen die Verhältnisse einfacher: die höfischen Nebenfiguren haben durch die Mode quantitativ, durch die Eigenart der höfischen Partie qualitativ gewonnen, sie haben also die heroischen auf allen Linien überflügelt. Nur die unwichtigen Hilfsfiguren, für welche sich in quantitativer Beziehung kein Unterschied zwischen heroisch und höfisch S^2 ergab, gerathen auf heroischem Boden qualitativ besser, weil sie hier intimer mit der Handlung verknüpft werden, während sie auf höfischem Gebiete vielfach nur als Referat- oder Stimmungs-Puppen zu beiläufiger Verwendung gelangen, also über dem Duolog auch in der Ansprache und im Monolog.

Man kann darnach für S^1 mit gutem Recht von einer gegensätzlichen, von einer heroischen und höfischen Figuren-Technik sprechen.

II. S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Heroisch S^2 wie höfisch S^2 haben dieselben 5 Hauptfiguren; weiters hat heroisch S^2 10 Nebenfiguren, u. zw.

Sieglind, Dancwart, Liudger, höfisch S^2 8 Nebenfiguren, u. zw. Gere — neben den gemeinsamen Gernôt, Gîselher, Sigmund, Ortwîn, Alberich, Liudgast und Uote.

Heroisch S^1 ist also reicher an Nebenfiguren als höfisch S^2: der Umdichter urgiert eben das heroische Element, das er auch stofflich stark vermehrt.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^2 über	$776\,^1/_2$	109	38	Zeilen
„ höf. S^2 „	$396\,^1/_2$	145	41	„

Der Unterschied ist sehr stark, denn es verhalten sich:

in her. S^2: Hpt.-F. : (N.-F. + Hilfs-F.) $= 776\,^1/_2 : 147 = 5\,^1/_3 : 1$
„ höf. S^2: $= 396\,^1/_2 : 186 = 2\,^1/_8 : 1$

In heroisch S^2 dominieren also die Hauptfiguren viel stärker als in höfisch S^2.

Weiters verhalten sich:

in her. S^2: N.-F. : Hilfs-F. $= 109 : 38 = -3 : 1$
„ höf. S^2: $= 145 : 41 = 3\,^1/_2 : 1$

Es besteht also nur ein schwacher Unterschied zu Gunsten der höfischen Nebenfiguren.

Es verhalten sich endlich:

in her. S^2: (Hpt.-F. + N.-F.) : Hilfs-F. $= 885\,^1/_2 : 38 = 23\,^1/_2 : 1$
„ höf. S^2: $= 541\,^1/_2 : 41 = 13\,^1/_5 : 1$

Es sind also die Hilfsfiguren in höfisch S^2 fast doppelt so stark als in heroisch S^2.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, dass heroisch S^2 die Hauptfiguren auf Kosten der beiden anderen Kategorien stärkt, dass höfisch S^2 die Hauptfiguren schwächer, die Nebenfiguren etwas stärker und die Hilfsfiguren recht stark im Vergleich mit heroisch S^2 bildet. Im Heroischen herrscht Concentration im Wichtigsten, im Höfischen wird das Minderwichtige schrittweise relativ gehoben.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

1. In heroisch S^2. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	493 1/2	167	103	13	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr.: lyr.	= 763 1/2 : 13 =	58 3/4 : 1
Dial.: Anspr.	= 660 1/2 : 103 =	6 2/5 : 1
Duol.: Pol.	= 493 1/2 : 167 =	—3 : 1

Die heroischen Hauptfiguren haben also sehr wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache und sehr viel Polylog bei sehr wenig Duolog.

2. In höfisch S^2. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	331 1/2	9	47	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr.: lyr.	= 387 1/2 : 9 =	43 : 1
Dial.: Anspr.	= 340 1/2 : 47 =	7 1/4 : 1
Duol.: Pol.	= 331 1/2 : 9 =	—37 : 1

Die höfischen Hauptfiguren haben also wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache, sehr wenig Polylog und sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Hauptfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr.: lyr.	in her. S^2 =	58 3/4 : 1
	„ höf. S^2 =	43 : 1
2. Dial.: Anspr.	in her. S^2 =	6 2/5 : 1
	„ höf. S^2 =	7 1/4 : 1
3. Duol.: Pol.	in her. S^2 =	— 3 : 1
	„ hüf. S^2 =	—37 : 1

Die höfischen Hauptfiguren sind also durch ihren etwas stärkeren Monolog, durch ihre etwas schwächere Ansprache, hauptsächlich aber durch ihren fast mangelnden Polylog und ihren riesig dominierenden Duolog dramatisch viel intensiver als die heroischen Hauptfiguren.

β) Die Nebenfiguren.

1. In heroisch S^2. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.
über	42	48	15	4 Zeilen.

Es verhält sich demnach:

dr. : lyr.	$= 105 : 4 = 26\frac{1}{4} : 1$	
Dial. : Anspr.	$= 90 : 15 = 6 : 1$	
Duol. : Pol.	$= 42 : 48 = 1 : 1\frac{1}{6}$	

Die heroischen Nebenfiguren haben also nicht wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache, sehr viel Polylog und sehr wenig Duolog.

2. Im höfischen S^2. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.
über	74	13	55	3 Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	$= 142 : 3 = 47\frac{1}{3} : 1$
Dial. : Anspr.	$= 87 : 55 = 1\frac{3}{5} : 1$
Duol. : Pol.	$= 74 : 13 = 5\frac{3}{4} : 1$

Die höfischen Nebenfiguren haben also sehr wenig Monolog, sehr viel Ansprache, wenig Polylog und viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Nebenfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^2	$= 26\frac{1}{4} : 1$
	„ höf. S^2	$= 47\frac{1}{3} : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. S^2	$= 6 : 1$
	„ höf. S^2	$= 1\frac{3}{5} : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. S^2	$= 1 : 1\frac{1}{6}$
	„ höf. S^2	$= 5\frac{3}{4} : 1$

Die heroischen Nebenfiguren sind dramatisch weniger intensiv durch ihren starken Polylog und schwachen Duolog im Gegensatz zu den dramatisch intensiveren höfischen Nebenfiguren mit ihrem schwachen Polylog und starken Duolog. Durch ihre sehr schwache Ansprache und ihren starken Monolog werden jedoch die heroischen Nebenfiguren wieder bedeutender als die höfischen Nebenfiguren. Es fehlt also hier an durchgehender Charakteristik.

γ) **Die Hilfsfiguren.**

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
1. in her. S^2 über	34	3	—	1	Zeilen
2. „ höf. S^2 „	21	—	14	6	„

Die heroischen Hilfsfiguren sind also dramatisch intensiver als die höfischen, weil sie fast ausschließlich in der dramatisch wichtigsten Form des Duologs erscheinen, während die höfischen auch, u. zw. stark an der Ansprache und nicht schwach am Monolog betheiligt sind.

Fasst man die Ergebnisse der heroischen und höfischen Figuren-Technik für S^2 zusammen, so ergibt sich, dass heroisch S^2 mehr Nebenfiguren hat als höfisch S^2, dass seine Hauptfiguren quantitativ stärker, aber qualitativ minder bedeutend sind als in höfisch S^2, dass seine Nebenfiguren ebenso stark sind als in höfisch S^2, jedoch im ganzen weniger bedeutend, dass die Hilfsfiguren bedeutender sind als in höfisch S^2.

Auch in S^2 darf von Gegensätzlichkeit zwischen heroischer und höfischer Figuren-Technik gesprochen werden, wenn schon im Vergleich mit S^1 hier manche charakteristische Linien verwischt werden in dem Bilde von S^2, das im wesentlichen ein Abbild ist von S^1.

Die gesonderte Betrachtung der Figuren-Technik in S^1, respective S^2, u. zw. geschieden nach der heroischen Partie einerseits, der höfischen andererseits, hat demnach das generelle Moment in der Figuren-Technik klar gelegt. Trotz der verschiedenen und verschiedenartigen Autoren haben sich hier und dort gemeinsame Merkmale der heroischen oder höfischen Figuren-Technik von solcher Wichtigkeit und charakteristischer Schärfe herausgestellt, dass denselben ein typischer Wert zuerkannt werden muss. Wie schon öfters, hat sich auch hier die geistige Eigenart der poetischen Materie poetische Ausdrucksmittel gegen die künstlerische Besonderheit verschiedener Dichter-Individualitäten errungen, hat das generelle Moment über das individuelle im wesentlichen gesiegt.

III. S^1 und S^2.

Schon der summarische Vergleich von S^1 mit S^2 hat für die Figuren-Technik da und dort charakteristische Unterschiede ergeben. Diese sollen nun schärfer gefasst werden,

indem partienweise direct verglichen werden möge. In diesem Vergleich wird naturgemäß das individuelle Moment der beiden Autoren zum Ausdruck kommen.

1. Her. S^1 und her. S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

In heroisch S^1 und heroisch S^2 erscheinen dieselben 5 Hauptfiguren vollständig.

Die 7 Nebenfiguren von heroisch S^1 kehren in heroisch S^2 alle wieder und dazu treten noch Alberich, Dancwart und Sieglind. Der Umdichter vermehrt also bei seiner Vorliebe für das heroische Element dessen Bestand an Nebenfiguren und zwar in charakteristischer Art. Alberich und Dancwart bietet ihm an anderen späteren Stellen das Original: er führt die beiden überflüssig-äußerlich schon hier ein. Zudem gibt er der nothwendigen Heldin-Mutter Uote in Sieglind ein überflüssiges Helden-Mutter-Pendant. Die niedrige Technik des Volksromans unserer und jeder Zeit verräth sich in diesem symmetrischen Completierungseifer auf recht komische Art.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^1 über	454½	47	43	Zeilen
„ „ S^2 „	776½	109	38	„ [1])

Es verhalten sich also:

in her. S^1: Hauptfig. : (Nebenfig. + Hilfsfig.) = 5 : 1
„ „ S^2: = 5⅓ : 1

Es dominieren demnach die heroischen Hauptfiguren in S^2 noch etwas mehr als in S^1: der Umdichter ist darin noch etwas heroischer als der Dichter.

Weiters verhalten sich:

in her. S^1: Nebenfig. : Hilfsfig. = 1 : 1
„ „ S^2: = —3 : 1

---

1) Dass S^2 bei den Hilfsfiguren weniger Zeilen hat als S^1, scheint unmöglich, da ja textlich in S^2 von S^1 nichts verloren gegangen ist und kein Gruppenwechsel stattgefunden hat. Der Grund liegt in der Verschiebung zwischen dramatischem Dialog und eingesprengtem Bericht, welch letzterer selbstverständlich außer Rechnung gesetzt ist.

Es treten also die heroischen Nebenfiguren in S^2 sehr stark hervor. In S^1 hat sie der Dichter nach gut heroischer Art vor den alles überragenden Hauptfiguren bescheiden im Hintergrunde gehalten. Der äußerlich-geschwätzige Umdichter aber steigert stilunrein ihre Bedeutung zum Schaden des Ganzen, weil er sich dadurch den Haupteffect seiner Hauptfiguren schmälert.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S^1 über	$349\frac{1}{2}$	14	82	9	Zeilen
„ „ S^2 „	$493\frac{1}{2}$	167	103	13	„

Es verhält sich demnach:

1. dr.: lyr.	in her. S^1 =	50 : 1
	„ „ S^2 =	$58\frac{3}{4}$: 1
2. Dial.: Anspr.	in her. S^1 =	$4\frac{2}{5}$: 1
	„ „ S^2 =	$6\frac{2}{5}$: 1
3. Duol.: Pol.	in her. S^1 =	25 : 1
	„ „ S^2 =	— 3 : 1

Der Hauptunterschied liegt im Duolog und Polylog: die heroischen Hauptfiguren von S^1 haben fast keinen Polylog, die von S^2 sehr viel, weshalb die ersteren dramatisch viel intensiver sind. In ihrer markigen Knappheit halten sie fast nur Zwiesprach, die ihnen der geschwätzige Umdichter gern zum Vielgespräch verseichtet, wie er ja auch die gedrängte Ansprache verringert, indem er sie zu einem wässerigen Duolog durch eine überflüssige Antwort verunstaltet. So zeigt sich der Umdichter wieder als kraftloser Heroiker: er kann das heroische Element nur äußerlich, stofflich vermehren; innerlich, geistig hat er es geschwächt.

β) Die Nebenfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S^1 über	26	13	8	—	Zeilen
„ „ S^2 „	42	48	15	4	„

Es verhält sich demnach:

1. dr.: lyr.	in her. S^1 =	∞ : 0
	„ „ S^2 =	$26\frac{1}{4}$: 1

2. Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	— 5	: 1
	„ „ S^2 =	6	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1 =	2	: 1
	„ „ S^2 =	1	. $1^1/_6$

Die heroischen Nebenfiguren von S^1 sind — wie es der heroische Theil verlangt — kärglich ausgestattet. Sie sind individuell zu bedeutungslos, um monologisieren zu dürfen, haben nicht viel von der heroischen Ansprache und sehr viel Polylog. In S^2 erobern sie sich den Monolog, verbreitern hier ihre Ansprachen gern zum Duolog und verseichten durch überflüssiges Mitreden die Duologe sehr stark zu Polylogen. Der Umdichter schwätzt sich also hauptsächlich in den Nebenfiguren aus.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S^1 über	43	—	—	—	Zeilen
„ „ S^2 „	34	3	—	1	„

Die heroischen Hilfsfiguren von S^1 beschränken sich auf den Duolog und so auch im wesentlichen beim Umdichter.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt sich in der heroischen Figuren-Technik zwischen Dichter und Umdichter ein starker und höchst charakteristischer Unterschied. Der Dichter arbeitet stilrein und effectvoll: das heroische Element entspricht zwar nicht seiner Neigung, er hat aber für dessen Art die feine Anempfindung; der Umdichter arbeitet stilunrein und effectlos: das heroische Element verfolgt er mit täppischer Liebe, er quillt es quantitativ auf, aber er schwächt es zugleich qualitativ.

2. Höfisch S^1 und höfisch S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

In höfisch S^1 und höfisch S^2 erscheinen dieselben fünf Hauptfiguren vollständig.

Die sieben Nebenfiguren von höfisch S^1 kehren in höfisch S^2 alle wieder und dazu tritt noch Liudegast. Der Umdichter lässt wieder — wie schon im heroischen Theil —

mit rührender Ungeschicklichkeit „die Kleinen von den Seinen“ gern zu Worte kommen.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen		die Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in höf. S^1	über	$334^1/_2$	119	40	Zeilen
„ „ S^2	„	$396^1/_2$	145	41	„

Es verhalten sich also:

in höf. S^1:	Hauptfig. : (Nebenfig. + Hilfsfig.)	= +2 : 1
„ „ S^2:		= $2^1/_8$: 1

Der Unterschied ist ganz geringfügig.

Weiters verhalten sich:

in höf. S^1:	Nebenfiguren : Hilfsfiguren	= 3 : 1
„ „ S^2:		= $3^1/_2$: 1

Auch hier ist der Unterschied unbedeutend.

Man sieht, der Umdichter copiert in dem ihm unsympathischen höfischen Theil sein Vorbild ohne wesentliche Veränderung.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

Sie verfügen im:		Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf. S^1	über	$277^1/_2$	7	41	9	Zeilen
„ „ S^2	„	$331^1/_2$	9	47	9	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in höf. S^1 =	36 : 1
	„ „ S^2 =	43 : 1
2. Dial. : Anspr.	in höf. S^1 =	7 : 1
	„ „ S^2 =	$7^1/_4$: 1
3. Duol. : Pol.	in höf. S^1 =	$39^1/_2$: 1
	„ „ S^2 =	—37 : 1

Der Unterschied zwischen S^1 und S^2 bleibt also in allen Punkten minim, d. h. der Umdichter war hier Copist.

β) Die Nebenfiguren.

Sie verfügen im:		Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf. S^1	über	72	5	39	3	Zeilen
„ „ S^2	„	74	13	55	3	„

Es verhält sich demnach:

1. dr.: lyr.	in höf. S^1	= 39 : 1
	„ „ S^2	= $47\frac{1}{3}$: 1
2. Dial.: Anspr.	in höf. S^1	= 2 : 1
	„ „ S^2	= $1\frac{3}{5}$: 1
3. Duol.: Pol.	in höf. S^1	= $14\frac{2}{5}$: 1
	„ „ S^2	= $5\frac{3}{4}$: 1

In den Nebenfiguren, also in der Lieblingsfiguren-Gattung des Umdichters, zeigen sich Unterschiede zwischen den beiden Versionen. Höfisch S^2 schmälert den Monolog und Duolog der Nebenfiguren, schwächt sie also geistig; dafür verbreitert ihnen höfisch S^2 die Ansprache: sie dürfen ausführlicher erzählen, und gliedert sie mit Vorliebe den Hauptfiguren-Duologen an, die dadurch zu Polylogen werden: sie dürfen sich öfter an den Vornehmen reiben. So äußerlich ist die Arbeit des Umdichters auf höfischem Gebiete.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im:	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf. S^1 über	20	—	14	6	Zeilen
„ „ S^2 „	21	—	14	6	„

Es zeigt sich keine Veränderung, der Umdichter ist wiederum bloßer Copist.

In der höfischen Figuren-Technik kommt also der Umdichter aus dem Copieren fast nie heraus; ändert er aber an der Vorlage, so verschlechtert er dieselbe.

Überschaut man die Ergebnisse der Untersuchung auf dem Gebiete der Figuren-Technik, so sind sie mannigfacher und tiefgreifender Art. Praktisch scheiden sie sich in generelle und individuelle Kriterien, offenbaren als solche die Forderungen des Stoffes wie die Bestrebungen der Dichter. Auf stofflichem Gebiete erwies sich die Figuren-Technik als heroisch oder höfisch, in Bezug auf die Dichter verrieth sie sich — innerhalb ihrer stofflich-generellen Grenzen — als stilistisch rein oder verderbt. Fast immer erschien der Dichter als guter, der Umdichter als schlechter Stilist. Dieses ästhetische Werturtheil stützte sich aber nicht bloß darauf, dass der Umdichter vom Dichter abgewichen war,

indem so dem letztern eine canonische Bedeutung a priori zuerkannt worden wäre. Da nämlich die Untersuchung der Figuren-Technik vom functionellen Gesichtspunkte aus geführt wurde in Hinblick auf die durch sie erreichten poetischen Wirkungen, so gewann sie bereits auf generellem Gebiete sachlichen Charakter. Die individuelle Figuren-Technik brachte hiefür unwillkürlich die Bestätigung. Denn hier sieht man, wie sich der Dichter meist selbstlos in den Dienst der stofflichen Tendenzen gestellt hat, um die seinem jeweiligen Stoff entsprechendste Wirkung durch die formalen Ausdrucksmittel zu erreichen, während der Umdichter in launischer Vorliebe und Abneigung für oder gegen die jeweilige stoffliche Partie gearbeitet hat, theils unfrei copierend, theils frei verschlechternd in falschem Verständnis für die organischen Forderungen des Stoffes. So hat denn die Figuren-Technik die beiden künstlerischen Autorenporträts mit den feinsten individuellen Strichen ausgezeichnet.

Schluss.

Die Kunstformen des Nibelungenliedes sind nach den Ergebnissen vorliegender Untersuchung sowohl genereller, wie individueller Art. Sie zeigen nicht nur die typischen Eigenschaften stofflich verschiedener Partien auf, sondern offenbaren zugleich die persönlichen Besonderheiten der artistisch unterschiedenen Autoren. Mit Hilfe dieser doppelartigen und fein sondierenden, kunsttechnischen Kriterien hat sich demnach für den ersten Theil des Nibelungenliedes, für die Siegfriedsgeschichte, zweierlei nachweisen lassen:

1. dass sich das Epos aus zwei heterogenen Elementen aufbaut, aus dem heroischen und höfischen, wovon jenes der derberen fabulistischen, dieses der feineren psychologischen Ausführung zudrängt;

2. dass die Version der Lachmann'schen Handschrift *A* von einem einzigen Autor (dem Umdichter) herrührt, dass

aber auch die Summe der von Lachmann reconstruierten Einzellieder in ihrer letztlichen Zusammenfassung die dichterische Arbeit eines einzigen Autors (des Dichters) bildet, dass die „Dichtung" der „Umdichtung" als Vorlage gedient hat, dass der Dichter als Künstler hoch über dem Umdichter steht.

Die Kunstmittel, welche in den Kreis der Untersuchung hereingezogen worden waren, sind die epischen und dramatischen Bilder, das epische und dramatische Element, die dramatischen Formen, die dramatischen Figuren. In ihrer eigenthümlichen Ausbildung und Verwendung prägen sich die sachlichen, wie persönlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen des vielfach und oft äußerlich combinierten Volksepos, des Nibelungenliedes aus.

I. Die Kunstformen als Kriterien für die elementaren Partien.

Es hat sich gezeigt, dass die heroischen Partien einerseits, die höfischen andererseits in Hinblick auf ihre künstlerische Ausgestaltung gegensätzlichen Tendenzen huldigen und dass diese Tendenzen aus der Natur der jeweiligen Partie entspringen. Darum konnten die Kunstformen im einzelnen nicht nur nach ihrem Gegensatz scharf beschrieben, sondern auch functionell erklärt werden. Es mögen nun die im Laufe der Untersuchung zerstreuten Charakteristica für jede der beiden Partien zu abgerundeten Bildern zusammengefasst werden. Selbstverständlich wird hiefür die künstlerisch höher stehende und damit stilistisch prägnantere „Dichtung" zugrunde gelegt.

a) Die heroische Partie.

Die heroische Partie legt bei ihrer fabulistischen Tendenz nothwendigermaßen das Hauptgewicht auf die eindrückliche Darstellung der äußeren Handlung. Darum muss hier das scharf umrissene dramatische Bild numerisch und quantitativ das epische sehr stark überwiegen. — Zur gegenständlichen Schilderung der einzelnen Vorkommnisse bedarf die heroische Partie weiters mehr episches Element als dramatisches. — Weil die geringere Innenhandlung der he-

roischen Partie sich nicht in die erste Linie drängt, so begreift es sich, dass einerseits das dramatische Bild, der natürliche Platz für die Darstellung psychologischer Vorgänge, hier recht episch geräth, andererseits dass aber auch ins epische Bild manches von der secundären psychologischen Handlung überfließt, dass also das epische Bild hier relativ stark vom dramatischen Elemente durchsetzt wird. Eine reinliche Scheidung kommt nicht zustande, weil das psychologische Element in der heroischen Partie zu schwach ist, um sich in formaler Sicherheit auszuleben. — Zu dieser Schwäche des psychologischen Elementes stimmt die Verwendung der dramatischen Formen. In Bezug auf die Masse ist der heroische Monolog, also die intime Form, ist die heroische Ansprache, also die knappe Form, ist der heroische Duolog, also die wirksame Form relativ schwach vertreten, hingegen ist der heroische Polylog, also die breite Form stark vertreten. — Dem entspricht die Frequenz der dramatischen Formen. Nur bei der Ansprache ergibt sich eine Ausnahme: sie ist zahlreich, also kurz, d. h. in ihrem Inhalt von sachlicher Knappheit, wie das hier zu ihrer fabulistischen Function passt. — In Bezug auf die Einzellänge kommt bloß der Duolog in Betracht: er strebt nach Länge, denn er steht im Dienste sachlicher Ausführungen. — Dass sich Duologe und Ansprachen nicht nur in dramatischen, sondern auch in epischen Bildern finden, fällt nach der oben erwähnten Schwäche des dramatischen Elementes nicht auf. — In Einklang mit der episch erzählenden Function des Duologs steht auch der Umstand, dass der Redewechsel des heroischen Duologs sich minder energisch vollzieht: er hat relativ wenig Redestücke und diese streben einer schablonierten mittleren Einzellänge zu. — Auch die Figuren-Technik unterordnet sich den Tendenzen der Partie. Die Figuren sind äußerlich und innerlich die Träger der Handlung. Da es sich bei der heroischen Partie vornehmlich um die Darstellung der äußeren Handlung — also in ihren Hauptereignissen — handelt, so erhalten die Hauptfiguren einen riesigen Spielraum gegenüber den Neben- und Hilfsfiguren. — Ihrer quantitativen Rolle entspricht aber begreiflicherweise nicht ihre qualitative: sie sind relativ stärker in den schwachen Formen der Ansprache und

des Polylogs als in den starken Formen des Monologs und Duologs. – Die Nebenfiguren — schon quantitativ karg bedacht — führen auch qualitativ ein trauriges Dasein: sie leben dramatisch fast nur vom Polylog. — Die Hilfsfiguren sind bloß dramatische Handlanger.

So zieht sich denn durch alle künstlerischen Ausdrucksmittel der heroischen Partie der rothe Faden ihrer Bestimmung, sie erklären sich in ihrer Eigenart überall vom functionellen Gesichtspunkte aus. Dabei ist aber nicht zu übersehen, dass meist zwischen den einzelnen Erscheinungen als solchen keinerlei Causalnexus herrscht, dass also der functionelle Zweck seine darstellenden Mittel sozusagen immer neu gebiert. Gerade hierin liegt der evidente Nachweis von der künstlerischen Formkraft der heroischen Partie.

b) Die höfische Partie.

Ganz ebenso formkräftig und eigenartig erweist sich die höfische Partie. Bei ihrer psychologischen Tendenz legt sie nothwendigermaßen das Hauptgewicht auf die eindrückliche Darstellung der Innenhandlung. Diese liegt nun in den dramatischen Bildern, während die Außenhandlung nach Möglichkeit im summarischen Bericht der epischen Bilder abgethan wird, welche so in größerer Zahl nöthig werden. — Weil die psychologische Handlung nach unmittelbarer Darstellung drängt, so wächst auch das dramatische Element etwas stärker an. — Dies gilt besonders für das dramatische Bild, den eigentlichen Träger der Innenhandlung, während das epische Bild mit seiner verkürzt vorgetragenen äußeren Handlung überwiegend episch ausgeführt wird. — Das starke, psychologische Element beeinflusst weiters die Auswahl und Verwendung der dramatischen Formen, wovon die dramatisch starken, also Monolog, Ansprache und Duolog, reichliche Verwendung in Bezug auf die Masse finden, die dramatisch schwache Form, der Polylog, nur spärlich auftritt. — Dem entspricht die Frequenz mit alleiniger Ausnahme der Ansprache, die seltener erscheint, also im einzelnen länger geräth, um ihrer psychologischen Aufgabe der Überredung gerecht werden zu können. — Hinsichtlich der Einzellänge kommt außerdem noch der Duolog in Betracht, der nach Kürze strebt, was ihm unter Entlastung

von sachlichen Berichten möglich wird. — Bei der Fülle des dramatischen Elementes drängen Duolog und Ansprache auch auf die epischen Bilder stark hinüber. — Der Bau des Duologs verräth in seinem Streben nach vielen Redestücken einen regen Redewechsel, den er aus seiner eigentlich-persönlichen Art temperamentvoll schöpft, und zeigt naturalistisches Gepräge, indem die Redestücke in allen Längskategorien vertreten sind, sich also — entgegen einer ausgleichenden, mittleren Schablone — den verschiedenen, inhaltlichen Bedürfnissen anschmiegen. — Endlich zeigt die Figuren-Technik im relativen Zurücktreten der Hauptfiguren und mächtigen Anschwellen der Nebenfiguren hinsichtlich ihrer Masse, dass die psychologisch geführte Handlung auch diesen Geringeren größere persönliche Bedeutung zukommen lässt. Noch deutlicher spiegelt sich dies in der Qualität der dramatischen Formen, in welchen die Hauptfiguren stark monologisierend und duologisierend, hingegen schwach polylogisierend sich aussprechen, in welchen aber auch die Nebenfiguren in gleicher Art zu Worte kommen.

So verfügt denn die höfische Partie über ihre eigengearteten, zweckdienlichen, künstlerischen Ausdrucksmittel, hat auch sie ihren formalen Charakter in genereller Weise zu präcisem Ausdrucke gebracht.

Den Stilcontrast der beiden Partien bringen am eindrücklichsten die Zahlen zu Gesicht:

1. Die epischen und dramatischen Bilder verhalten sich zu einander:

a) numerisch { in her. $H^1 = 1 : 3\frac{1}{3}$
„ höf. $T^1 = 1 : 1\frac{1}{3}$

b) quantitativ { in her. $H^1 = 1 : 7\frac{3}{4}$
„ höf. $T^1 = 1 : 1\frac{8}{9}$

2. Das epische und dramatische Element verhält sich quantitativ zu einander:

in her. $H^1 = 1\frac{2}{3} : 1$
„ höf. $T^1 = 1\frac{3}{5} : 1$

3. Das epische und dramatische Element verhält sich quantitativ zu einander:

a) im epischen Bild { von her. $H^1 = 2 : 1$
„ höf. $T^1 = 8^1/_3 : 1$

b) im dramatischen Bild { von her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$
„ höf. $T^1 = 1 : -1^1/_5$

4. Von den dramatischen Formen verhält sich:

a) an Masse:

α) dr. : lyr. { in her. $H^1 = 52 : 1$
„ höf. $T^1 = 35 : 1$

β) Dial. : Anspr. { in her. $H^1 = 4^1/_3 : 1$
„ höf. $T^1 = 3^1/_2 : 1$

γ) Duol. : Pol. { in her. $H^1 = 14 : 1$
„ höf. $T^1 = 20 : 1$

b) an Frequenz:

α) dr. : lyr. { in her. $S^1 = 17^1/_3 : 1$
„ höf. $S^1 = 7^2/_3 : 1$

β) Dial. : Anspr. { in her. $S^1 = 1 : 1$
„ höf. $S^1 = 1^1/_2 : 1$

γ) Duol. : Pol. { in her. $S^1 = 12 : 1$
„ höf. $S^1 = \infty$: „0"

c) an Einzellänge:

α) beim Duolog { von her. S^1: (k.+m.) : (l.+sl.) = $1 : 1^2/_5$
„ höf. S^1: (k.+m.) : (l.+sl.) = $-2 : 1$

β) bei der Anspr. { von her. S^1: k. : m. = $7^2/_3 : 1$
„ höf. S^1: k. : m. = $2^2/_3 : 1$

5. Die dramatischen Bilder verhalten sich zu den epischen in Bezug auf die Frequenz:

a) seitens des Duol. u. zw. { des her. Duol. = $23 : 1$
„ höf. „ = $5^1/_5 : 1$

b) seitens der Anspr. u. zw. { der her. Anspr. = $4^1/_5 : 1$
„ höf. „ = $1^3/_4 : 1$

6. In Bezug auf die Redestücke des Duologs verhält sich:

a) hinsichtlich ihrer Zahl:

α) beim her. Duol. von H^1: Minim.-Ziff. : fact. Ziff. = $1 : 1^3/_5$
β) „ höf. „ „ T^1: = $1 : -1^2/_3$

b) hinsichtlich ihrer Länge:

α) beim her. Duol. v. H^1: k. : (m.+l.) = $2 : 1$; m. : l. = $1^1/_3 : 1$
β) „ höf. „ „ T^1: = $5^1/_5 : 1$; = $1 : 1^1/_2$

7. Hinsichtlich der Stärke der Figuren-Gruppen verhalten sich:

a) Hauptfig. : (Nebenfig. + Hilfsfig.)	in her. S^1 =	5 : 1
	„ höf. S^1 =	+2 : 1
b) Nebenfig. : Hilfsfig.	in her. S^1 =	1 : 1
	„ höf. S^1 =	3 : 1

8. Hinsichtlich der Bedeutung der Figuren-Gruppen verhält sich:

a) bei den Hauptfiguren:

α) dr. : lyr.	in her. S^1 =	50 : 1
	„ höf. S^1 =	36 : 1
β) Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	$4^{2}/_{5}$: 1
	„ höf. S^1 =	7 : 1
γ) Duol. : Pol.	in her. S^1 =	25 : 1
	„ höf. S^1 =	$39^{1}/_{2}$: 1

b) bei den Nebenfiguren:

α) dr. : lyr.	in her. S^1 =	∞ : 0
	„ höf. S^1 =	39 : 1
β) Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	— 5 : 1
	„ höf. S^1 =	2 : 1
γ) Duol. : Pol.	in her. S^1 =	2 : 1
	„ höf. S^1 =	$14^{2}/_{5}$: 1

So hat sich denn innerhalb des Nibelungenliedes der Gegensatz zwischen der heroischen und höfischen Technik in vollster Schärfe auf allen Punkten erwiesen.

II. Die Kunstformen als Kriterien für die persönlichen Partien.

Die Untersuchung hat auch Ergebnisse individueller Art geliefert. In der Composition erwies sich S^1 freilich nur im allgemeinen besser, S^2 aber eigenartig schlechter, indem alle Verschlechterungen aus schwerfälliger Breitspurigkeit der Darstellung entsprangen, was sich nur individuell aus mangelndem Formgefühl des einen Autors erklären ließ. In dem Verhältnis des heroischen zum höfischen

Elemente trat der Verfasser von S² individuell schon schärfer profiliert heraus mit seiner Vorliebe für das Heroische, seiner copierenden Passivität gegenüber dem Höfischen. Die formale Darstellung endlich führte den Umdichter als künstlerische Individualität vor, freilich als eine Erscheinung recht minderer Güte. Zugleich ergaben sich für S¹ die Indicien einer einzigen, persönlich fassbaren Autorschaft. Auch der Dichter enthüllte sich als individueller Künstler in den Beziehungen der großen und kleinen Partien stoffgleicher Art. Dies möge nun für das Gebiet der ganzen Untersuchung zusammengefasst werden.

A) Der Dichter.

Dass der Dichter in feiner Anempfindung an die formalen Bedürfnisse des Stoffes seine künstlerischen Ausdrucksmittel schafft, ist für die großen Partien, also heroisch H¹ und höfisch T¹ bereits gezeigt worden. Der Dichter arbeitet demnach stil-sicher unter dem begünstigenden Einfluss der stofflichen Tendenzen, sofern sich diese infolge der entsprechenden Fülle des Stoffes — wie in den großen Partien — mit genügender Deutlichkeit geltend machen können. In Frage steht nun die stilistische Ausführung der kleinen Partien, die zerstückt in den großen Partien eingesprengt erscheinen.

Zwei Möglichkeiten sind von vorneherein ins Auge zu fassen: entweder schafft der Dichter stilrein und es ergeben sich demzufolge zwischen der großen und kleinen Partie in H¹ wie in T¹ durchgehende stilistische Contraste, oder der Dichter stilisiert in jeder der beiden compositionellen Partien einheitlich, d. h. er heroisiert die kleine eingesprengte höfische Partie in H¹ und höfisiert die kleine eingesprengte heroische Partie in T¹. Dazu gesellt sich eine dritte Möglichkeit: der Dichter kommt bei der Stilisierung der kleinen Partien zu keinem stil-klaren Ergebnis, weil er unter der stilistischen Tendenz des Stoffes, aber zu gleicher Zeit unter dem Druck der stilconträren Nachbarschaft steht, jene kleinen Partien litten also unter stilistischer Verschwommenheit. Alle drei Fälle wären kunst-psychologisch zu verstehen.

In Wirklichkeit liegen für die kleinen Partien die Verhältnisse interessanter, weil reizend compliciert.

Im großen Ganzen schafft der Dichter auch hier stilrein, d. h. er stilisiert die heroische Partie heroisch, die höfische höfisch, also die kleinen im Gegensatze zu den großen, u. zw.:

1. hinsichtlich des Verhältnisses der epischen Bilder zu den dramatischen,

2. hinsichtlich der dramatischen Formen.

Hierin folgt er der Tendenz des Stoffes. Die wichtigsten generellen Ausdrucksmittel künstlerischer Darstellung tragen demnach in functioneller Beziehung das Merkmal der stilistischen Echtheit.

Anders liegen die Dinge in Bezug auf das Verhältnis des epischen Elements zum dramatischen. Dies hat für den stilistischen Charakter der jeweiligen Partie doch nur geringeren Wert. Es bezieht sich auf das Detail der Ausgestaltung, bedeutet die Manier der Darstellung. Das geschlossene dramatische Bild wird ja trotz starker Episierung immer noch weit lebendiger und kraftvoller wirken, als das zerfließende epische Bild selbst bei starker Dramatisierung. Weil man es also in Hinblick auf dieses stilistische Detail mit einer mehr äußerlichen Sache zu thun hat, so begreift es sich, dass hier das intime Stilgefühl des schöpferischen Dichters schwächer reagiert, stärker hingegen die mehr äußerliche Routine des Technikers, die sich in äußerlicher Consequenz unter dem Zwange der Beharrlichkeit jeglichen handwerksmäßigen Arbeitens auch dorthin fortsetzt, wo die innerliche Berechtigung hiefür aufhört. So überträgt sich ja auch in den bildenden Künsten zur Zeit stil-schwacher Perioden das Ornament in unorganischer Art von seinem ursprünglichen Nährboden auf fremde Gebiete. Dasselbe zeigt sich hier. Der Dichter findet eingesprengt in seine großen Partien die stilconträren kleinen. Als Künstler reagiert er auf deren geänderte stilistische Tendenzen, wie wir oben gesehen; als routinierter Handwerker arbeitet er in einer Manier weiter. Darum heroisiert er das kleine höfische T^1 inmitten des großen heroischen H^1 und er höfisiert das kleine heroische T^1 inmitten des großen höfischen T^1. Für die Richtigkeit dieser Anschauung spricht das Detail des Assimilierungsprocesses: die wichtigere Kate-

gorie der beiden Bildarten, das dramatische Bild, das die deutlichere Tendenz hat, ist völlig assimiliert; das minder wichtige epische Bild mit seiner schwachen Tendenz zeigt in seiner stilistischen Verschwommenheit nur schwache Ansätze zu dieser Assimilierung.

Solcher Zwiespalt in der Behandlung der primären und secundären stilistischen Ausdrucksmittel hat höchst persönliches Gepräge. Da H^1 gegen T^1 nur theilweise stilistische Einheit (infolge der Assimilierung der kleinen Partien an die großen) zeigt, so kann von geschiedener Autorschaft für die beiden nicht die Rede sein.

Endlich wäre noch der Bau des Duologs als Kriterium heranzuziehen: hier erscheint in Bezug auf die Zahl der Redestücke der Dichter als stilrein, in Bezug auf die Länge der Redestücke als assimilierend. Wichtiger, charakteristischer ist das erste Moment, es wird organisch ausgeführt; minder wichtig, weniger charakteristisch ist das zweite Moment, es wird unorganisch ausgeführt. Bis ins feinste Detail lässt sich die künstlerische Individualität unseres Dichters verfolgen.

Auch hier sprechen die Zahlen ihre deutliche Sprache:

a) **Für die Stilreinheit:**

1. Es verhalten sich die epischen Bilder zu den dramatischen:

a) numerisch:	in her. $H^1 = 1 : 3^1/_3$;	in höf. $T^1 = 1 : 1^1/_3$
	„ „ $T^1 = 1 : 4$;	„ „ $H^1 = 1 : 2^1/_2$
b) quantitativ:	in her. $H^1 = 1 : 7^3/_4$;	in höf. $T^1 = 1 : 1^8/_9$
	„ „ $T^1 = 1 : 6^2/_5$;	„ „ $H^1 = 1 : 2^3/_5$

2. Es verhalten sich die dramatischen Formen in Bezug auf die Masse u. zw.:

a) dr. : lyr.:	in her. $H^1 = 52 : 1$;	in höf. $T^1 = 35 : 1$
	„ „ $T^1 = 73 : 1$;	„ „ $H^1 = 17 : 1$
b) Dial. : Anspr.:	in her. $H^1 = 4^1/_3 : 1$;	in höf. $T^1 = 3^1/_2 : 1$
	„ „ $T^1 = 6 : 1$;	„ „ $H^1 = 5^1/_2 : 1$
c) Duol. : Pol.	in her. $H^1 = 14 : 1$;	in höf. $T^1 = 20 : 1$
	„ „ $T^1 = 18 : 1$;	„ „ $H^1 = \infty : 0$

3. Es verhält sich beim Dialog-Bau in Bezug auf die Zahl der Redestücke deren Minimal-Ziffer zur factischen:

[in her. $H^1 = 1 : 1^3/_5$; in höf. $T^1 = 1 : -1^2/_3$]
„ „ $T^1 = 1 : 2^1/_7$; „ „ $H^1 = 1 : 1^1/_4$

b) **Für die Stilangleichung:**

1. Es verhält sich das epische Element zum dramatischen quantitativ:

in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1^3/_5 : 1$
„ höf. $H^1 = 2 : 1$; „ her. $T^1 = 1 : 1$

2. u. zw. im dramatischen Bilde:

in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1 : -1^1/_5$
„ höf. $H^1 = 1^3/_5 : 1$; „ her. $T^1 = 1 : 1^1/_4$

3. u. zw. im epischen Bilde:

in her. $H^1 = 2 : 1$; in höf. $T^1 = 8^1/_3 : 1$
„ höf. $H^1 = 4 : 1$; „ her. $T^1 = 5^2/_3 : 1$

4. Es verhält sich beim Dialog-Bau in Bezug auf die Länge der Redestücke:

a) kurz : (mittel + lang)

in her. $H^1 = 2 : 1$; in höf. $T^1 = 5^1/_5 : 1$
„ höf. $H^1 = 2^3/_4 : 1$; „ her. $T^1 = 3^3/_4 : 1$

b) mittel : lang:

in her. $H^1 = 1^1/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1 : 1^1/_2$
[„ höf. $H^1 = 7 : 1$; „ her. $T^1 = 9 : 1$]

So hat sich innerhalb der „Dichtung“ (S^1) für die Verwendung der einzelnen Kunstmittel gezeigt, dass die Tendenzen des Stoffes abwechselnd entweder formal zu organisch reinem Ausdruck gelangen, oder aber dass sie durch die stilconträre Nachbarschaft unterdrückt werden, indem eine stilistische Angleichung der kleinen Partien an die großen stattfindet. In den feineren Ausdrucksmitteln herrscht Stilreinheit, in den gröberen Stilangleichung, dort wirkt das poetische Formgefühl, hier die passive Consequenz der Routine. Dies bezeugt den e i n e n Verfasser. Wäre überall Stilreinheit, so könnte an eine beliebige Vielzahl von stil-

sicheren Autoren gedacht werden; herrschte in den beiden Hauptabschnitten der Fabel Stil-Einheit, also in H heroischer, in T höfischer Stil durchaus, so läge die Annahme zweier Autoren, eines H-Verfassers und eines T-Verfassers nahe. Doch gerade in der Inconsequenz, die aber bei näherem Zusehen ihre kunstpsychologische Erklärung findet, liegt der evidente Beweis für die Einheit der Autorschaft von S^1.

B) Der Umdichter.

Es fragt sich nun um das Verhalten des Umdichters. Als Werk e i n e s Autors hat sich S^2 schon in der Eigenart seiner schwerfälligen Composition verrathen und in der Vorliebe für das heroische, in der Abneigung gegen das höfische Element erwiesen. Die Anwendung der Kunstmittel hat diese groben Züge der Eigenart des Umdichters mit feineren Strichen ausgezeichnet. Da er im wesentlichen Bearbeiter seiner Vorlage ist, so kommen für die künstlerische Bearbeitung seines Werkes zwei Momente zur Geltung: die Eigenart der Vorlage und die Eigenart seiner selbst. In der Dichtung ist im großen Ganzen eine Höfisierung des heroischen Stoffes zu sehen, in der Umdichtung — stofflich genommen — eine Reheroisierung seitens des heroisch gestimmten Umdichters. Es handelt sich nun darum, sein Verhalten zu den einzelnen Theilen der Vorlage (also zu heroisch H^1 und höfisch H^1; höfisch T^1 und heroisch T^1) hinsichtlich ihres stilistischen Charakters zu verfolgen.

a) Heroisch H^2.

Die stärksten Veränderungen nimmt der Umdichter an heroisch H^1 vor, also an der heroischen Hauptpartie, seiner Herzenspartie. Dass er hier stark erweitert, stimmt zu seiner stofflichen Sympathie für das Heroische; dass sich aber starke stilistische Unterschiede zu H^1 finden, zeigt schon von vorne herein, wie schlecht er als Stilist sein muss, denn Veränderungen gegenüber der guten Vorlage können meist nur Verschlechterungen bedeuten.

Dies erweist gleich der erste Punkt: das Verhältnis der epischen B i l d e r zu den dramatischen. Der Umdichter gewährt dem verschwommenen epischen Bilde einen viel

größeren Spielraum als der Dichter, er verliert diesem gegenüber an Prägnanz der Darstellung. — Dazu stimmt, dass auch das epische Element im Verhältnis zum dramatischen bei ihm stärker geräth als beim Dichter. — Dies gilt besonders für das epische Bild, in dem unser „Epiker" seiner „epischen" Manier die Zügel schießen lässt. Das dramatische Bild stattet er aber noch stärker mit dramatischem Element aus als der Dichter. Er fühlt also stilistische Tendenzen, aber er erfasst sie nicht mit stil-sicherem Kunstverstand, sondern gibt sich ihren Impulsen wahllos bis zur Übertreibung hin. — Wie er innerhalb der obersten Darstellungsmittel, des epischen und dramatischen Bildes, das schwächere epische Bild bevorzugt, so urgiert er auch auf dramatischem Gebiete die schwächere Form. Er hat Abneigung gegen den kraftvollen Duolog, Vorliebe für den schwerfälligen Polylog. Das äußerlich-massige, oberflächlich-sinnfällige imponiert ihm. So verschiebt er das mächtig dominierende Verhältnis des Duologs zum Polylog in seiner Umarbeitung gar sehr zu Gunsten des letzteren, sowohl in Bezug auf die Gesammtmasse, wie hinsichtlich der Frequenz. Dabei kürzt er den Duolog und längt er den Polylog. — Wie er sich jedoch vor ein schwieriges organisches Kunstproblem gestellt sieht, bleibt er bloßer Copist. So beim Bau des Duologs in Bezug auf die Zahl der Redestücke. Hinsichtlich ihrer Länge zeigt er seine bekannte Abneigung gegen den Duolog auch in diesem Detail: er baut seine Duologe in kürzeren Redestücken auf als der Dichter. In der Figuren-Technik wiederholt sich das alte Spiel: das stärkere Element wird durch das schwächere gedrückt. Hier sind dies die Hauptfiguren, deren überragende Bedeutung durch das starke Heranwachsen der Nebenfiguren geschmälert wird. So schon äußerlich an Masse. Innerlich schwächt er aber beide Figurenarten durch die viel stärkere Verwendung im schwächeren Polylog, was besonders an den Hauptfiguren zur Geltung kommt.

Demnach kann die Umarbeitung von heroisch H[1] kurz dahin charakterisiert werden, dass der Umdichter seine Vorlage auf allen Punkten umstilisiert, indem er sie breiter, seichter und matter gestaltet. Weil er infolge seiner stofflichen Neigung heroisch H[1] sehr stark erweitert, so gelangt hier seine Stilschwäche zu besonders deutlichem Ausdruck:

er verwischt in heroisch H^2 trotz den stofflichen Tendenzen die gattungsmäßige Physiognomie des heroischen Stils, den ihm sein Vorbild in charakteristischer Schärfe geboten hat.

Dies zeigen am deutlichsten die Zahlen:

1. Die epischen Bilder verhalten sich zu den dramatischen:

a) numerisch { in her. $H^1 = 1 : 3\frac{1}{8}$
„ „ $H^2 = 1 : 1\frac{3}{4}$

b) quantitativ { in her. $H^1 = 1 : 7\frac{3}{4}$
„ „ $H^2 = 1 : 2\frac{3}{5}$

2. Das epische Element verhält sich zum dramatischen:

a) insgesammt { in her. $H^1 = 1\frac{2}{8} : 1$
„ „ $H^2 = -1\frac{3}{4} : 1$

b) im epischen Bilde { in her. $H^1 = 2 : 1$
„ „ $H^2 = 9 : 1$

c) im dramatischen Bilde { in her. $H^1 = 1\frac{2}{3} : 1$
„ „ $H^2 = 1\frac{1}{8} : 1$

3. Von den dramatischen Formen verhält sich der Duolog zum Polylog:

quantitativ { in her. $H^1 = 14 : 1$
„ „ $H^2 = -2 : 1$

4. In Bezug auf den Bau des Duologs verhält sich:

a) die Minimalzahl der Redestücke zur factischen:

in her. $H^1 = 1 : 1\frac{3}{5}$
„ „ $H^2 = 1 : -1\frac{3}{4}$

b) die Zahl der kurzen Redestücke zu der der mittleren und langen:

in her. $H^1 = 2 : 1$
„ „ $H^2 = 4 : 1$

und die Zahl der mittleren zu den langen:

in her. $H^1 = 1\frac{1}{8} : 1$
„ „ $H^2 = 2\frac{3}{5} : 1$

Für die Frequenz der dramatischen Formen und deren Einzellänge, sowie für die Figuren-Technik wurde die Unterscheidung zwischen heroisch H^1 und T^1 (resp. H^2

und T^2) fallen gelassen. Es liegt also hier heroisch S^1, resp. S^2, das seine Physiognomie natürlich von der Hauptpartie bekommt, zugrunde. Es verhält sich nun:

1. In Bezug auf Frequenz: Duol. : Pol.

   in her. $S^1 = 12 \quad : 1$
   „ „ $S^2 = 3\frac{2}{3} : 1$

2. In Bezug auf die Einzellänge:

   a) beim Duolog:

   (k.+m.) : (l.+sl.) { in her. $S^1 = 1 \ : \ 1\frac{2}{5}$
   „ „ $S^2 = 1 \ : -1\frac{1}{6}$

   b) beim Polylog:

   (k.+m.) : (l.+sl.) { in her. $S^1 = \infty \ : \ 0$
   „ „ $S^2 = 1 \ : \ 4$

   c) bei der Ansprache:

   k. : m. { in her. $S^1 = 7\frac{2}{3} : 1$
   „ „ $S^2 = 4\frac{2}{3} : 1$

3. In Bezug auf die Figuren-Technik:

   a) rücksichtlich der Zahl der Figuren:

   her. S^1 : her. S^2 { in den Hauptfig. = 1 : 1
   „ „ Nebenfig. = $1 : 1\frac{1}{2}$

   b) rücksichtlich der Stärke der Figuren:

   α) Hauptfig. : (Neben-+Hilfsfig.) { in her. $S^1 = 5 \ : 1$
   „ „ $S^2 = 5\frac{1}{3} : 1$

   β) Nebenfig. : Hilfsfig. { in her. $S^1 = 1 \ : 1$
   „ „ $S^2 = -3 \ : 1$

   c) rücksichtlich der Bedeutung der Figuren:

   Duol. : Pol. { bei den Hauptfig. { in her. $S^1 = 25 : 1$
   „ „ $S^2 = -3 : 1$
   „ „ Nebenfig. { in her. $S^1 = 2 : 1$
   „ „ $S^2 = 1 : 1\frac{1}{6}$

b) Höf. T^2.

Betrachtet man die höfische Hauptpartie, höfisch T^2, so zeigt sie gegenüber ihrer Vorlage höfisch T^1 wenig Veränderung. Der Umdichter ist ein stilistischer Schwäch-

ling: er hat trotz seiner stofflichen Vorliebe für das heroische Element dessen organischen Stil nicht einmal an seiner guten Vorlage erfasst, sondern denselben in seiner Umarbeitung durchaus verschlechtert bis zur Verwischung der generellen Merkmale. Umsoweniger erfasst er hier die Eigenart des höfischen Stils seiner Vorlage. Da er aber eine stoffliche Abneigung gegen diese Partie hat, so beschränkt er sich im wesentlichen auf eine äußerliche Copie. Weil er nun materiell wenig ändert, so verändert sich in der Umschreibung der Stil der Vorlage auch nur wenig. Daraus erklärt sich das fast komisch anmuthende Ergebnis, dass unser heroisch gestimmte Umdichter im Höfischen scheinbar ein besserer Stilist ist als im Heroischen. Dem schärferen Auge enthüllen sich freilich eine Reihe kleiner Fehler, die sich intim-persönlich ausnehmen.

Das Verhältnis des epischen Bildes zum dramatischen zeigt in höfisch T^2 gegenüber höfisch T^1 allerdings fast keine Veränderung: das sinnfälligste wahrt der Copist am besten. — Aber das epische Element erscheint im Verhältnis zum dramatischen schon etwas stärker; jedoch gleichmäßig stärker im epischen wie dramatischen Bilde, also stilrein dort, stilunrein hier. Nicht einer künstlerischen Empfindung ist daher dieser Unterschied entsprungen, sondern lediglich der episch-bequemen Breitspurigkeit unseres Autors. — Auf dem Gebiete der dramatischen Formen ist das Verhältnis des Duologs zum Polylog maßgebend. Der Umdichter verschafft nun dem schwächeren Polylog gegenüber seiner Vorlage eine größere Bedeutung, indem er ihn quantitativ und in Bezug auf seine Frequenz stärkt. Hinsichtlich der Einzellänge der in Betracht kommenden Formen bleibt der Umdichter beim Duolog völliger Copist, während er die Ansprache kürzer bildet. Dies ist eine Stilwidrigkeit, da die höfische Ansprache infolge ihrer psychologischen Function der Überredung naturgemäß nach Länge strebt. — Für den Bau des Duologs bleibt der Umdichter Copist, sowohl hinsichtlich der Zahl, wie der Länge der Redestücke, nur dass er sie etwas vermehrt und etwas verkürzt — in stilwidriger Art, weil der höfische Duolog nach der Breite psychologischer Darlegung drängt. — Auch in der Figuren-Technik ändert er nichts Wesentliches, nur dass er seine

Nebenfiguren in äußerlicher Angliederung an die Hauptfiguren polylogischer gestaltet.

Im ganzen ist also zu sagen: Die höfische Hauptpartie T^1 copiert der Umdichter unter etlichen Verschlechterungen, die seiner individuell-breiten Darstellungsmanier zuzuschreiben sind.

c) Die kleinen Partien her. T^2 und höf. H^2.

Hier verhält sich der Umdichter recht passiv: her. T^1 ist ihm ja stofflich, höf. H^1 stilistisch zuwider.

α) Her. T^2.

Stilwidrig werden die dramatischen Bilder geschwächt, die epischen verstärkt, doch nur in geringem Maße. Hingegen wird ums Doppelte das epische Element im epischen Bilde gestärkt. Der schwache Polylog wird sehr stark begünstigt: quantitativ und in Frequenz. Der Bau des Duologs wird in Zahl und Länge der Redestücke völlig copiert. Wiederum begründen sich die wenigen, aber stilwidrigen Veränderungen aus kraftloser Breitspurigkeit.

β) Höf. H^2.

Hier ist der Anschluss am engsten; nur unbedeutend wird das epische Element verstärkt.

Überschaut man den Umbildungsprocess von S^1 zu S^2 in seinen stilistischen Wirkungen, so zeigt sich überall eine Abschwächung des ästhetischen Effects. Die Ursache der Erscheinungen liegt im mangelnden Stilgefühl des Umdichters. Dieses äußert sich positiv und negativ. Positiv darin, dass er dort, wo ihn stoffliche Sympathie zu eigner Arbeit getrieben hat, nämlich in heroisch H^2, die stilistische Eigenart des Originals verwischt; negativ darin, dass er dort, wo er unter dem Antrieb seiner stofflichen Abneigung steht, nämlich in höfisch T^2, heroisch T^2 und höfisch H^2 fast nur copiert — freilich unter leichtlicher Verschlechterung der Vorlage, weil ihn seine individuelle Neigung zu schwächlich-markloser, epischer Verbreiterung drängt.

So haben sich die Kunstformen des Epos als individuelle Sonden für die Autorenfrage an der „Siegfridgeschichte“ des Nibelungenliedes bewährt, denn sie haben die „Dichtung“ wie die „Umdichtung“ als persönliche Poesie erwiesen.

Anhang.

Die epischen und dramatischen Bilder im Nibelungenlied.

(Es liegt die Lachmann'sche Ausgabe [Handschrift *A*] zugrunde. Die arabischen Nummern beziehen sich auf epische, die römischen auf dramatische Bilder. Links stehen die Bildnummern von S², deren Zeilenzahl zu der inmitten ersichtlichen Strophenzahl stimmt, während sich rechts die Bildnummern von S¹ befinden, deren Zeilenzahl selbstverständlich oft hinter dem Strophenumfang zurückbleibt, da ja die Interpolationen des Umdichters entfallen. An den Klammern ersieht man die aufquellende Arbeit des Umdichters, an den Querstrichen seine schöpferische Thätigkeit.)

Siegfrids Hochzeit.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
		1. Abschnitt.			
Einleitung	4	Strophe:	1	—	—
1.	44	„	2— 12	—	—
I.	28	„	13— 19	I.	16
2.	100	„	20— 44 }		
II.	84	„	45— 65 }	II.	76
3.	24	„	66— 71 }		
III.	32	„	72— 79	III.	32
IV.	96	„	80—103	IV.	40
V.	92	„	104—126	V.	52
4.	44	„	127—137	1.	8
		2. Abschnitt.			
I.	36	Strophe:	138—146 }	I.	40
II.	20	„	147—151 }		
III.	44	„	152—162	II.	36
IV.	12	„	163—165	III.	12

S²				S¹	
Nr.	Zeilen			Nr.	Zeilen
1.	15	Strophe:	166 —169_2	1.	15
2.	21	„	169_1—174	2.	9
V.	20	„	175 —179	IV.	46
VI.	46	„	180 —191_2		
VII.	114	„	191_2—219	V.	66
3.	12	„	220 —222	VI.	37
VIII.	77	„	223 —242_1		
IX.	35	„	242_2—250	VII.	47
4.	52	„	251 —263		
		3. Abschnitt.			
1.	24	Strophe:	264 —269	1.	20
I.	20	„	270 —274	I.	20
II.	100	„	275 —299	II.	92
III.	16	„	300 —303	III.	16
2.	48	„	304 —315	2.	48
3.	32	„	316 —323	3.	28
		4. Abschnitt.			
Einleitung	4	Strophe:	324	—	—
1.	12	„	325 —327	1.	8
I.	56	„	328 —341	I.	24
II.	41	„	342 —352_1	—	—
2.	31	„	352_2—359	—	—
III.	20	„	360 —364	—	—
IV.	24	„	365 —370	II.	16
V.	24	„	371 —376	III.	44
VI.	20	„	377 —381		
3.	8	„	382 —383		
4.	16	„	384 —387		
VII.	20	„	388 —392		
VIII.	12	„	393 —395		
IX.	60	„	396 —410		
X.	124	„	411 —441	IV.	68
XI.	16	„	442 —445	V.	8
XII.	20	„	446 —450	—	—
5.	16	„	451 —454	—	—
XIII.	28	„	455 —461	—	—

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
XIV.	36	Strophe:	462 — 470	—	—
6.	20	"	471 — 475	—	—
XV.	20	"	476 — 480	—	—
XVI.	44	"	481 — 491	—	—
7.	16	"	492 — 495	—	—

5. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
I.	12	Strophe:	496 — 498	I.	12
II.	32	"	499 — 506	II.	32
III.	28	"	507 — 513	III.	28
IV.	10	"	514 — 516_3	IV.	10
V.	41	"	516_2 — 526_2	V.	41
1.	45	"	526_1 — 537	1.	45
VI.	72	"	538 — 555	VI.	60
VII.	64	"	556 — 571	VII.	52

6. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
I.	40	Strophe:	572 — 581	I.	20
II.	44	"	582 — 592	II.	32
1.	60	"	593 — 607	1.	48
2.	12½	"	608 — 611_1	2.	12½
III.	83½	"	611_2 — 631	III.	55½
3.	20	"	632 — 636	—	—
IV.	40	"	637 — 646	—	—
4.	20	"	647 — 651	—	—
5.	44	"	652 — 662	—	—

Siegfrids Tod.

1. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
1.	16	Strophe:	663 — 666	1.	16
I.	37½	"	667 — 676_2	I.	32½
II.	18½	"	676_2 — 680	II.	18½
2.	28	"	681 — 687	2.	28
III.	48	"	688 — 699	III.	32
IV.	24	"	700 — 705	IV.	24
3.	24	"	706 — 711	3.	24

S^2 Nr.	S^2 Zeilen			S^1 Nr.	S^1 Zeilen
V.	36	Strophe:	712 —720	V.	28
4.	36	„	721 —729	4.	28
5.	32	„	730 —737	5.	28
6.	44	„	738 —748	6.	36
7.	32	„	749 —756	7.	32
		2. Abschnitt.			
I.	68	Strophe:	757 —773	I.	60
1.	16	„	774 —777	1.	12
II.	40	„	778 —787	II.	40
III.	72	„	788 —805	III.	64
IV.	32	„	806 —813	IV.	44
V.	24	„	814 —819		
		3. Abschnitt.			
1.	20	Strophe:	820 —824	1.	20
I.	24	„	825 —830	I.	24
2.	14	„	831 —834_2	2.	14
II.	62	„	834_2—849	II.	58
III.	36	„	850 —858	III.	36
		4. Abschnitt.			
Einleitung	8	Strophe:	859 —860		
I.	32	„	861 —868	—	—
II.	28	„	869 —875	I.	24
1.	92	„	876 —898	1.	48
III.	74	„	899 —917_2	II.	54
IV.	90	„	917_2—939	III.	82
V.	16	„	940 —943	IV.	16
		5. Abschnitt.			
I.	48	Strophe:	944 — 955	I.	36
II.	32	„	956 — 963	II.	24
III.	68	„	964 — 980	III.	68
IV.	48	„	981 — 992	—	—
1.	36	„	993 —1001	1.	28
V.	44	„	1002 —1012	IV.	40

S^2		6. Abschnitt.		S^1	
Nr.	Zeilen			Nr.	Zeilen
I.	16	Strophe:	1013 —1016	I.	12
II.	25	„	1017 —1023	II.	17
III.	47	„	1023_3—1034	III.	43
1.	24	„	1035 —1040	1.	8
2.	24	„	1041 —1046		
IV.	12	„	1047 —1049	2.	12
V.	24	„	1050 —1055		
VI.	24	„	1056 —1061	IV.	20
3.	28	„	1062 —1068 }	V.	36
VII.	28	„	1069 —1075 }		
4.	28	„	1076 —1082	3.	20

Anmerkung. Zu „Siegfrids Tod, 4. Abschnitt“ ist zu bemerken, dass aus I von S^1 sich in S^2 sowohl die „Einleitung“ wie II entwickelt hat; zu „Siegfrids Tod, 6. Abschnitt“, dass aus 2 von S^1 sowohl 2 wie V in S^2 erwachsen ist. Es erscheinen daher im vierten Abschnitt I, im sechsten IV als frei-erfundene Interpolationsbilder des Umdichters.

DAS

MITTELHOCHDEUTSCHE VOLKS- UND KUNST-EPOS

UND

SEINE TECHNISCHEN KUNSTFORMEN.

Weil das Nibelungenlied und Iwein stilreine Meisterwerke des mittelhochdeutschen Volks- resp. Kunst-Epos sind, darf wohl erwartet werden, dass im Vergleich beider Dichtungen die Eigenarten der beiden epischen Gattungen sich wiederspiegeln. Zum mindesten werden die Eigenheiten der beiden Einzeldichtungen hiedurch in helleres Licht rücken. Dass hier für das Nibelungenlied die Version S[1] als die ursprünglichere und — von stümperhaften Zusätzen gereinigt — stil-echtere zugrunde gelegt wird, bedarf wohl keiner Rechtfertigung.

Die Vergleichung soll nun erst an den beiden Epen in toto vorgenommen werden, um die allgemeinen Unterschiede aufzeigen zu können. Weil sich aber jede der beiden Dichtungen aus heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Elementen zusammensetzt, die sich stilistisch voneinander stark abheben, so müssen im weiteren die heroischen, resp. höfischen Partien beider Epen gesondert miteinander verglichen werden. Es werden sich gemeinsame Züge ergeben, sei es für die Epen überhaupt, sei es für die heroischen oder für die höfischen Partien im besonderen, und es werden sich hierin die allgemein giltigen, also organischen Principien der epischen Darstellung überhaupt, oder der heroischen, resp. höfischen Darstellung im Epos erkennen lassen. Es werden sich aber auch voneinander abweichende oder zueinander gegensätzliche Züge der Darstellung ergeben. Deren symptomatische Deutung ist mit Vorsicht zu behandeln. In ihnen liegt zwar immer der gattungsmäßige Unterschied der beiden Epenarten, doch ist die Intensität dieser Unterschiede nicht immer organisch begründet, weil ja die künstlerische Ausbildung des Volks-Epos theilweise auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe steht als die des Kunst-Epos. Auch ist zu bedenken, dass das Volks-Epos mit seiner obersten Richtung auf das

heroische, das Kunst-Epos mit seiner obersten Richtung auf das höfische Element das jeweilig andere Element auch künstlerisch minder liebevoll, also minder gut ausführen wird.

Obwohl die künstlerischen Ausdrucksmittel in beiden Epen die gleichen sind, wie das epische und dramatische Bild, das epische und dramatische Element, die einzelnen dramatischen Formen und Figurenarten, so sind sie doch im Volks- und Kunst-Epos so verschieden ausgebildet und werden sie so eigenartig im Rahmen der Dichtung oder der Stoffpartie verwendet, dass nicht die einzelnen Erscheinungen selbst direct miteinander verglichen werden können, sondern nur ihre Tendenzen, die innerhalb der Einzeldichtung vergleichsweise klar gelegt worden sind. Auch ist es geboten, nur an den wichtigsten Erscheinungen die Parallele durchzuführen. Da die generelle Physiognomie auf den Hauptsachen beruht, so wird dieselbe gerade durch den Mangel der Details umso klarer heraustreten.

Die folgende Vergleichung wird auf dem Gebiete des epischen und dramatischen Bildes, des epischen und dramatischen Elementes, der dramatischen Formen und der dramatischen Figuren vorgenommen werden.

I. Das epische und dramatische Bild.

Das Epos stellt seinen Stoff zu oberst im scharf geformten, lebendigeren dramatischen Bilde oder im stumpf geprägten, ruhigeren epischen Bilde dar. Im Verhältnis dieser beiden verräth sich die Eigenart der Darstellung. Je stärker das dramatische Bild das epische überwiegt, desto lebhafter wird die Dichtung als Ganzes wirken, weil sich von ihrer Handlung umsomehr vor dem geistigen Aug' und Ohr des Hörers oder Lesers unmittelbar verkörpert.

Es verhält sich nun das epische Bild zum dramatischen:

1. numerisch { im Nib. $= 1 : \quad 2^1/_5$
in Iw. $= 1 : \quad 1^4/_5$

2. quantitativ { im Nib. $= 1 : \quad 3^1/_2$
in Iw. $= 1 : + 2^2/_3$

Der Unterschied ist nicht sehr groß, aber in numerischer und in quantitativer Beziehung vorhanden und auch stark genug, um in deutlicher Weise für das Volks-Epos eine stärkere Tendenz nach unmittelbarer Darstellung nachzuweisen im Gegensatz zum Kunst-Epos, das einen breiteren Einschlag nach mittelbarer Darstellung nicht verschmäht. So drängt denn das Nibelungenlied nach Schilderung, Iwein nach Erzählung, ist die Darstellung dort bewegter, hier ruhiger, dort der Dichter mehr erregt, hier mehr abgeklärt. Damit ist aber ein Hauptunterschied zwischen volksthümlichem und kunstmäßigem Geschmack und Stil bloßgelegt, ein organischer Unterschied aller Zeiten und Völker, wie ein Blick auf das romantische und classicistische Drama, auf die Ballade und Romanze beispielsweise lehrt.

Vergleicht man die beiden Bildarten in Bezug auf die Länge und zwar erst summarisch in der Durchschnittslänge, so ergibt sich für beide Epen ein gemeinsamer Zug: die dramatischen Bilder sind um die Hälfte länger als die epischen. Diese sind eben summarische Berichte, jene ausgeführte Situationen, und solche erfordern naturgemäß mehr Raum als die ersteren. Es verhält sich in Bezug auf die Durchschnittslänge:

im Nib.: ep. B.: dr. B. $= 24 : 37\frac{1}{2} = 1 : 1\frac{1}{2}$
in Iw.: $= 78 : 116 = 1 : 1\frac{1}{2}$

Andererseits unterscheiden sich aber das Volks- und Kunst-Epos bezüglich der absoluten Durchschnittslängen gar sehr. Es verhält sich:

beim ep. B.: Nib. : Iw. $= 24 : 78 = 1 : 3\frac{1}{4}$
„ dr. B.: $= 37\frac{1}{2} : 116 = 1 : +3$

Die Bilder — sowohl die epischen, wie die dramatischen — sind also im Kunst-Epos mehr als dreimal länger im Vergleich mit den entsprechenden Bildern des Volks-Epos. Dieses strebt nach sachlicher Knappheit, jenes nach künstlerischer Ausführung, weil dort das stoffliche, hier das formale Interesse überwiegt.

Die Beweiskraft der Durchschnittslängen wird durch die Einzellängen erhärten. In Anpassung an die concretet Erscheinungen wurden für beide Epen je drei Längskategorien angesetzt: kurz — mittel — lang. Vergleicht man deren Ver-

hältnisse in beiden Epen gegeneinander, so detailliert sich das obige Ergebnis in charakteristischer Art.

1. Von den epischen Bildern verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{im Nib.} = +1 : 1 \\ \text{in Iw.} = 1 : 8 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \begin{cases} \text{im Nib.} = \infty : 0 \\ \text{in Iw.} = 3 : 1 \end{cases}$$

Im Nibelungenlied überwiegen also die kurzen die mittleren Bilder und es fehlen lange vollständig; in Iwein sind die kurzen sehr schwach vertreten und ist von den übrigen ein Viertel lang. Der Unterschied ist ungemein groß.

2. Von den dramatischen Bildern verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{im Nib.} = 1 : 3 \\ \text{in Iw.} = 1 : 16 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \begin{cases} \text{im Nib.} = 2 : 1 \\ \text{in Iw.} = 1\tfrac{1}{2} : 1 \end{cases}$$

Im Nibelungenlied betragen die kurzen ein Viertel vom Ganzen und sind die mittleren doppelt häufiger als die langen; in Iwein verschwinden die kurzen (mit $^1/_{17}$ vom Ganzen) fast völlig und sind die mittleren bloß um die Hälfte häufiger als die langen. Auch hier ist der Unterschied noch groß.

All diese Erscheinungen erfließen hier und dort aus je einer obersten Tendenz: für das Kunst-Epos besteht diese in der Souveränität des Dichters über seinen Stoff, den er geistig concentriert und künstlerisch detailliert darstellt; für das Volks-Epos ergibt sich diese Tendenz aus der Souveränität des Stoffes über den Dichter. Dieser geräth infolge der sachlichen Ausführung unter die Herrschaft seines Stoffes, der sich fast für jedes einzelne seiner materiellen Elemente eine isolierte Darstellung erzwingt, dabei aber detaillierte Behandlung verschmäht. Darum sind die Bilder des Kunst-Epos länger, die des Volks-Epos kürzer, darum sind die epischen Bilder im Kunst-Epos häufiger, die dramatischen im Volks-Epos zahlreicher.

Nachdem bisher die Epen in toto miteinander verglichen worden sind, muss nun zur Vergleichung der einzelnen Partien der beiden Epen geschritten werden.

In der heroischen Partie überwiegen die dramatischen Bilder die epischen stärker als in der höfischen Partie. Dies ist so tief im organischen Wesen der beiden, verschieden-gearteten Partien begründet, dass sich diese Erscheinung im Volks- und Kunst-Epos gleichermaßen einstellt. Somit ergeben sich hierin nur graduelle Unterschiede zwischen den beiden Epengattungen. Es ist nämlich das Nibelungenlied in seiner heroischen Partie viel „dramatischer“ als Iwein, denn es verhält sich:

ep. B. : dr. B.	numerisch	im Nib.	$= 1 : 3^{1}/_{3}$
		in Iw.	$= 1 : 2$
	quantitativ	im Nib.	$= 1 : 7^{3}/_{4}$
		in Iw.	$= 1 : 3^{1}/_{6}$

Weiters ist das Nibelungenlied in seiner höfischen Partie etwas „epischer“ als Iwein, denn es verhält sich:

ep. B. : dr. B.	numerisch	im Nib.	$= 1 : 1^{1}/_{8}$
		in Iw.	$= 1 : 1^{3}/_{8}$
	quantitativ	im Nib.	$= 1 : 1^{8}/_{9}$
		in Iw.	$= 1 : 2^{1}/_{4}$

Dass der Unterschied zwischen den beiden Epen in der heroischen Partie groß, in der höfischen klein ist, entspringt der gegensätzlichen Generaltendenz der Epen. Das Volks-Epos ist seinem Wesen nach hauptsächlich heroisch-fabulistischer Art, somit ist die heroische Partie seine Lieblingspartie, daher befindet sich deren entsprechendes Ausdrucksmittel, das dramatische Bild, sehr im Vortheil gegen das epische Bild. Hingegen legt das Kunst-Epos den Schwerpunkt auf das höfisch-psychologische Element, deshalb wird die heroische Partie hier mit geringerer Liebe behandelt und so auch weniger gut, d. h. minder dramatisch ausgeführt. Umgekehrt verhält es sich mit der höfischen Partie. Sie erfreut sich der Vorliebe des Kunstdichters, so dass das wirksamere Ausdrucksmittel, nämlich das dramatische Bild, im Kunst-Epos stärker verwendet wird als im Volks-Epos. Dieses schlägt bei seiner Abneigung gegen das höfische Element hier sozusagen das verkürzte Darstellungsverfahren durch das epische Bild ein.

Diese Ergebnisse gründen sich auf das Kriterium der Masse. Dem entspricht das Kriterium der Länge. Der Übersichtlichkeit halber soll dies an den Durchschnittslängen gezeigt werden. Es verhält sich:

a) Beim dramatischen Bilde:

im Nib.: her. : höf. $= 38\frac{1}{3} : 32\frac{2}{3} = 1\frac{1}{5} : 1$
in Iw.: $= 106 : 153 = 1 : 1\frac{1}{2}$

Es ist also das dramatische Bild des Volks-Epos in der heroischen Partie beliebter und darum auch länger als in der höfischen Partie; andererseits ist das dramatische Bild des Kunst-Epos in der höfischen Partie beliebter und darum auch länger als in der heroischen Partie; der Unterschied ist groß und absolut.

b) Beim epischen Bilde:

im Nib.: her. : höf. $= 16\frac{2}{3} : 22\frac{1}{3} = 1 : -1\frac{1}{2}$
in Iw.: $= 67 : 92 = 1 : -1\frac{1}{3}$

Es ist also das epische Bild des Volks-Epos wie des Kunst-Epos in der höfischen Partie länger als in der heroischen Partie. Das ist im Wesen dieses Bildes und der beiden Partien begründet. Es besteht aber ein gradueller Unterschied zwischen beiden Epenarten. Das heroisch-epische Bild ist im Volks-Epos kürzer, d. h. die summarischen Berichte sind in dieser dem Volks-Epos sympathischen Partie geringer; hingegen ist das heroisch-epische Bild des Kunst-Epos länger, d. h. die summarischen Berichte sind in dieser dem Kunst-Epos antipathischen Partie stärker. Das Gegentheil gilt für das höfisch-epische Bild aus gleichen Gründen.

So charakterisieren die Bildarten in ihren Längsverhältnissen die gegensätzlichen Tendenzen des Volks- und Kunst-Epos innerhalb der beiden im Wesen verschiedenen Partien.

Vergleicht man die Durchschnittslängen der Bilder direct miteinander, so stellen sich dieselben Ergebnisse unter einem andern Gesichtswinkel ein. Es verhält sich:

a) In der heroischen Partie:

im Nib.: ep. B. : dr. B. $= 16\frac{2}{3} : 38\frac{1}{3} = 1 : 2\frac{1}{3}$
in Iw.: $= 67 : 106 = 1 : 1\frac{3}{5}$

Es überwiegt also das dramatische Bild das epische im Volks-Epos viel mehr als im Kunst-Epos.

b) In der höfischen Partie:

im Nib.: ep. B. : dr. B. = $22\frac{1}{3}$: $32\frac{2}{3}$ = 1 : $1\frac{1}{2}$
in Iw.: = 92 : 153 = 1 : $1\frac{2}{3}$

Es überwiegt also das dramatische Bild das epische im Kunst-Epos etwas mehr als im Volks-Epos.

Der Unterschied ist in der heroischen Partie viel größer als in der höfischen. Das begreift sich leicht, denn in der höfischen Partie steht das Volks-Epos unter dem vorbildlichen Einfluss des Kunst-Epos.

So haben sich denn auf dem Gebiete der Darstellung im epischen und dramatischen Bilde das Volks- und Kunst-Epos in ihrem gattungsmäßigen Widerspiel geoffenbart, in einem Widerspiel, das sich von graduellen Unterschieden bis zu meritorischem Gegensatz steigert. Und nicht nur im großen Ganzen zeigt sich dies, sondern besonders fein und functionell-durchsichtig wurden die Tendenzen im Hinblick auf das Detail der in jedem Epos vorhandenen heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Partien. Auch die stilistische Abhängigkeit des Volks-Epos vom Kunst-Epos in dieser letzteren Partie trat deutlich heraus.

II. Das epische und dramatische Element.

Wie die Darstellung im großen entweder unmittelbar (im lebhaften dramatischen Bilde) oder mittelbar (im ruhigen epischen Bilde) erfolgt, so auch die Darstellung im kleinen: der Dichter stellt sich entweder als Mittelsperson berichtend zwischen Handlung und Publicum oder er verschwindet hinter dem Geschehnis, das er durch dessen Träger, die Figuren, in deren Reden unmittelbar vor der Phantasie der Hörer oder Leser wiedererstehen lässt. Von hier aus wandelt ein Schritt den Epiker zum Dramatiker, wenn nämlich der Dichter diese geistige Art der unmittelbaren Darstellung zu einer körperlichen concretisiert. Da dies ein höheres, künstlerisches Geschick erfordert und an

eine Menge complicierter Handwerksmittel, wie Bühne, Schauspieler etc. gebunden, ist, so versteht es sich von selbst, dass das Drama dem Epos in der Entwicklung der Poesie folgt. Der Epiker kann nun seine Rollen als Erzähler oder Halbdramatiker beliebig oft und rasch wechseln, er kann in jedem Theil seines Gedichtes entweder nur erzählen, oder theils erzählen, theils dramatisieren, oder vorwiegend dramatisieren. Das Erzählen wird ihm leichter fallen, das Dramatisieren schwieriger werden; mit dem Erzählen wird er ruhiger wirken und ausführlicher darlegen können, mit dem Dramatisieren lebhafter wirken und eindrücklicher gestalten. Es kommt also für die Wahl der Darstellungsart sowohl das persönlich-artistische Moment wie die generelle Tendenz des Stoffes zur Geltung. Ist dieser wesentlich fabulistisch, so drängt er nach epischer Ausführung, ist er wesentlich psychologisch, so nach dramatischer. Das Verhältnis des epischen zum dramatischen Elemente wird daher zum subjectiven Kriterium für den Dichter, zum objectiven für den Stoff, zugleich aber auch zu einem generellen für die Kunstgattung. Das Volks-Epos mit seiner Freude am sachlich-realen wird naturgemäß das epische Element bevorzugen, das Kunst-Epos mit seiner Tendenz auf das geistig-problematische dem dramatischen Element einen größeren Spielraum einräumen. Vergleicht man darin unsere beiden typischen Beispiele, so verhält sich:

$$\text{ep.} : \text{dr.} \begin{cases} \text{im Nib.} = -1^3/_5 : 1 \\ \text{in Iw.} = 1 : +1^1/_8 \end{cases}$$

Das Volks-Epos hat also die Tendenz auf die einfachere, erzählende, das Kunst-Epos auf die compliciertere, dramatisierende Darstellung.

Scheidet man nach den heroischen und höfischen Partien, so trifft man wieder auf eine so allgemeine Tendenz, dass der gattungsmäßige Unterschied zwischen den Epen verschwindet: in beiden Dichtungen ist die heroische Partie epischer als die höfische, die höfische dramatischer als die heroische. Allerdings sind die Verhältnisse graduell verschieden: im Volks-Epos ist der Unterschied gering, im Kunst-Epos groß.

Es verhält sich:

1. im Nib. { in der her. Partie: ep.: dr. = $1^2/_3$: 1
„ „ höf. „ : = $1^3/_5$: 1

2. in Iw. { in der her. Partie: ep.: dr. = $1^1/_{16}$: 1
„ „ höf. „ : = 1 : $1^3/_4$

Das Kunst-Epos schafft demnach stilreiner als das Volks-Epos: es wird bei größerer Kunst stilistisch feiner.

Dies zeigt sich noch deutlicher bei eingehenderer Betrachtung.

Sondert man vorerst nur nach epischen und dramatischen Bildern ohne Rücksicht auf die heroischen oder höfischen Partien, also mit Zugrundelegung der Gesammtdichtungen, so verhält sich:

1. im Nib. { in den ep. B.: ep.: dr. = 5 : 1
„ „ dr. B.: = $1^1/_5$: 1

2. in Iw. { in den ep. B.: ep.: dr. = 8 : 1
„ „ dr. B.: = 1 : $+2^1/_5$

Hier wie dort strebt das epische Bild nach epischer Ausführung, das dramatische Bild nach dramatischer Ausführung. Jedoch im Kunst-Epos ist der Unterschied viel größer (Spannweite des Verhältnisses = 10) und absolut (im epischen Bild überwiegt das epische Element, im dramatischen das dramatische), während im Volks-Epos der Unterschied viel geringer ist (Spannweite = $3^4/_5$) und bloß relativ (indem in beiden Bildarten das epische Element überwiegt, jedoch im epischen Bilde stärker als im dramatischen).

Scheidet man nun innerhalb der epischen und dramatischen Bilder nach den heroischen und höfischen Partien, so verhält sich:

a) In der heroischen Partie:

1. im Nib. { in den ep. B.: ep.: dr. = 2 : 1
„ „ dr. B.: = $1^2/_3$: 1

2. in Iw. { in den ep. B.: ep.: dr. = $12^1/_3$: 1
„ „ dr. B.: = 1 : $1^2/_3$

Der Unterschied ist demnach im Kunst-Epos außerordentlich groß (Spannweite = 14) und absolut, im Volks-Epos klein (Spannweite = $-^1/_3$) und relativ.

b) In der höfischen Partie:

1. im Nib.	in den ep. B.:	ep.: dr.	$= 8^1/_3 : 1$
	„ „ dr. B.:		$= 1 : —1^1/_5$
2. in Iw.	in den ep. B.:	ep.: dr.	$= 4^3/_5 : 1$
	„ „ dr. B.:		$= 1 : 5^1/_9$

Der Unterschied ist demnach in beiden Epen sehr groß und gleich groß (Spannweite circa $9^1/_3$) und absolut.

Überblickt man die Erscheinungen, so erweist sich das Kunst-Epos wie das Volks-Epos als stil-rein in beiden Partien. Dabei ist aber das Kunst-Epos in beiden Partien auch stil-stark ausgeprägt, das Volks-Epos hingegen ist dies nur in seiner höfischen Partie.

Es scheint nun auffällig, dass die dem Wesen des Volks-Epos verwandte Partie, die heroisch-fabulistische, zwar stil-rein, aber stil-schwach ist. Das künstlerische Moment kommt eben hier auf dem Urboden der Gattung, wenn auch richtig, doch nur schwächlich zum Ausdruck. In der dem Volks-Epos eigentlich fremden Partie, in der höfisch-psychologischen, zeigt sich hingegen eine ebenso stil-reine, wie stil-starke Prägung. Somit ist das organische stilistisch schlechter, das unorganische stilistisch besser gerathen. Die Erklärung für diese befremdende Thatsache liegt darin, dass das Volks-Epos für seine höfische Partie im Kunst-Epos sein Vorbild gefunden hat. Nur dadurch hat es sich und zwar bloß in dieser Partie künstlerisch verfeinert. Auffallend ist auch beim Kunst-Epos, dass die seinem Wesen fremde Partie, die heroische, stil-stärker gearbeitet ist, als die verwandte höfische Partie. Besteht hier eine Spannweite von $9^1/_3$, so dort von 14. Daran erkennt man jedoch wiederum den kunstmäßigen Dichter, der in einer ihm stilfremden Partie deren stilistische Eigenart aus dem Contrastgefühl zu seiner stil-heimischen Partie umso schärfer ausprägt. Man spricht ja — nach Möglichkeit — in der fremden Sprache correcter als in der eigenen.

III. Die dramatischen Formen.

Vor allem ist die artistische Seite der Frage ins Auge zu fassen. Auf den ersten Blick zeigt sich die Dramatik

des Volks-Epos recht unentwickelt. Da es wenig hievon brauchte, hat es dieses Wenige auch nur in minderer Güte. Hingegen hat die Dramatik des Kunst-Epos schon einen hohen Grad künstlerischer Reife erlangt, indem hier mit der nothwendigen Quantität auch die Qualität gewachsen ist. In den dramatischen Einzelformen als solchen unterscheiden sich die beiden Epen nicht, denn es finden sich Monologe, Ansprachen, Duologe und Polyloge hier wie dort, doch groß ist der Unterschied in deren artistischer Ausbildung und damit auch theilweise in ihrer künstlerischen Function. Zu diesen Einzelheiten tritt noch ein genereller, stilistischer Unterschied zwischen Volks- und Kunst-Epos. Das fabulierende Volks-Epos wird durch seine Stoffreude zur unmittelbaren Darstellung des Thatsächlichen gedrängt und wird dadurch realistisch. Diesem Grundzug unterwirft sich auch seine Dramatik: sie ist knapp und bestimmt wie die Rede des thatenfrohen Lebens. Hingegen ist das Kunst-Epos mit seinen psychologischen Problemen und seiner höheren, formalen Kunst stark stilisiert, wodurch seine Dramatik einen Stich ins Rhetorische erhält. Wie überall strebt auch hier die Rhetorik nach künstlerischer Eindrücklichkeit und arbeitet mit künstlichen Mitteln darauf hin. Die sachlichen Elemente werden entweder unter wirkungsvoller Anordnung combiniert oder sie werden in scharfer Sonderung atomisiert, was theils zu langathmigen Aussprachen, theils zu hastigen Stichomythien führt. Soll mit den ersteren der Schwung der höheren Rede erreicht werden, so mit den letzteren die temperamentvolle Präcision der Causerie — beides in künstlerischer Steigerung.

Es mögen nun die dramatischen Formen der beiden Epen einer directen Vergleichung unterzogen werden, und zwar zuerst im Hinblick auf die Dichtungen in toto, dann rücksichtlich der stofflichen Hauptpartien der Dichtungen.

A. Die dramatischen Formen in den Dichtungen.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

$$\text{dr.} : \text{lyr.} \begin{cases} \text{im Nib.: } 37\tfrac{1}{2} : 1 \\ \text{in Iw.: } 7\tfrac{1}{4} : 1 \end{cases} \quad 37\tfrac{1}{2} : 7\tfrac{1}{4} = 5 : 1$$

Der Monolog ist also im Volks-Epos sehr schwach, im Kunst-Epos sehr stark vertreten. Darin charakterisieren sich die beiden Epengattungen, insofern als das Volks-Epos bei seiner fabulistischen Richtung diese geistig-intime dramatische Form nur in geringem Maße, das Kunst-Epos bei seiner psychologischen Tendenz in starkem Maße braucht. Darum ist der Monolog im Kunst-Epos auch verschiedentlich ausgebildet, wie die schwankenden Längen zeigen: meist ist er zwar kurz, doch nicht selten auch lang. Die ersteren (bis 20 Zeilen) verhalten sich zu den letzteren (über 20 Zeilen) wie $2\frac{1}{3} : 1$. Schon darin spiegelt sich die stilisierte Art des kunstmäßigen Monologs. Der volksthümliche des Nibelungenliedes erhebt sich nie über 4 Zeilen und wirkt in seiner knappen Prägnanz realistisch. Die gattungsmäßigen Gegensätze der Epen sind an ihren Monologen demnach in vollendeter Deutlichkeit ausgeprägt.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} \left\{ \begin{array}{l} \text{im Nib.} = 4\frac{1}{2} : 1 \\ \text{in Iw.} \;\; = 4\frac{3}{5} : 1 \end{array} \right\} 4\frac{1}{2} : 4\frac{3}{5} = 1 : 1$$

In dieser bequemen, halbdramatischen Form zeigt sich also kein Unterschied zwischen den beiden Epen, soweit die Masse in Betracht kommt. Wohl aher, wenn man die Einzellänge beachtet. Im Nibelungenlied ist die Ansprache in der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Fälle sehr kurz (1—4 Zeilen), nur zu $\frac{1}{5}$ etwas länger (5—12 Zeilen). Es sind also in der Regel knappe, thatsächliche Mittheilungen in Form des Befehls oder Berichts u. zw. in realistischer Ausführung. Hingegen erscheint die Ansprache in Iwein in allen Längen u. zw. bis 20 Zeilen mit 19, bis 30 Zeilen mit 11, bis 150 Zeilen mit 2 Stück vertreten. Sie dient hier verschiedenen Zwecken: von der knappen Mittheilung bis zur rhetorisch breit gehaltenen Überredung.

3. Der Polylog und Duolog.

Es verhält sich:

$$\text{Duol.} : \text{Pol.} \left\{ \begin{array}{ll} \text{im Nib.:} & 20\frac{1}{5} : 1 \\ \text{in Iw.:} & + \; 3\frac{1}{5} : 1 \end{array} \right\} 20\frac{1}{5} : 3\frac{1}{5} = 6 : 1$$

Der Duolog als dramatische Hauptform überwiegt den Polylog natürlich in beiden Epen; doch mit großem Unterschied, denn der volksthümliche Polylog ist schwach, der kunstmäßige stark. Dies hat vor allem seine artistische Begründung: der Polylog ist schwierig zu gestalten. Die Dramatik des Volks-Epos ist hiezu künstlerisch noch nicht reif genug. Darum tritt er hier selten auf. Doch nicht nur selten, sondern auch äußerlich: er besteht mehr in einem Nacheinander- als Zueinander-Sprechen, ist daher zur psychologischen Problemführung ungeeignet, bietet wesentlich bloß eine Reihe von Stimmungsporträts der betheiligten Figuren. Anders im Kunst-Epos. Diesem gelingt die Form künstlerisch, darum verwendet es dieselbe häufig und zugleich organisch zur Darstellung eines Conflictes mehrerer Personen. Diesen Gegensatz erweist auch die Einzellänge. Im Nibelungenlied bewegen sich die Polyloge zwischen 5 und 24 Zeilen, in Iwein zwischen 81 und 216 Zeilen.

Die Duologe dienen hier und dort allen Zwecken und erscheinen darum hier wie dort in allen üblichen Längen.

Bisher wurden die beiden Epen in toto hinsichtlich ihrer dramatischen Formen verglichen. Die Unterschiede waren durchgreifend und verständlich aus dem gegensätzlichen Wesen der Dichtungen. Man darf aber nicht vergessen, dass sich jede der beiden Dichtungen aus je zwei gegensätzlichen Elementen, aus der heroischen und höfischen Partie zusammensetzen, die überall ihre typischen Gemeinsamkeiten herauskehren. Die Untersuchung muss also unter Berücksichtigung dieser Doppelnatur der Epen eingehender geführt werden.

B. Die dramatischen Formen in den elementaren Partien.

1. Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.

1. im Nib.	in der her. P. = $59^1/_2$: 1		
	„ „ höf. P. = 26 : 1		$59^1/_2 : 26 = +2 : 1$
2. in Iw.	in der her. P. = $9^2/_3$: 1		
	„ „ höf. P. = $4^3/_5$: 1		$9^2/_3 : 4^3/_5 = +2 : 1$

Es herrschen also ganz die gleichen Verhältnisse: die höfische Partie ist doppelt so stark an Monolog als die heroische, sowohl im Nibelungenlied wie in Iwein.

Doch hinsichtlich der Einzellänge ergeben sich Unterschiede. Im Nibelungenlied ist der Monolog in beiden Partien kurz (1—4 Zeilen), in Iwein aber erscheint er in der höfischen Partie relativ viermal länger als in der heroischen. Es verhält sich nämlich hier:

$$\text{k.}:\text{l.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = 12:3 = 4:1 \\ \text{„ \quad „ \; höf. P.} = \;\; 4:4 = 1:1 \end{array} \right.$$

So hat denn die höfische Partie mit ihrer psychologischen Tendenz die geistig-intime Form des Monologs in beiden Epen doppelt so stark ausgebildet als die fabulistische heroische Partie und hat — über diese technische Gemeinschaft hinaus — im Kunst-Epos ihren Monolog ausdrucksfähiger gestaltet als die heroische Partie.

2. Die Ansprache.

Diese halbdramatische Form spielt in den zwei Epen eine verschiedene Rolle. Infolge der wenig ausgebildeten Dramatik des Volks-Epos erhält sie zwischen den kümmerlichen Duologen und Polylogen des Nibelungenliedes sozusagen volldramatischen Wert, während sie infolge der reichentwickelten Dramatik des Kunst-Epos inmitten gutgebildeter Duologe und Polyloge als ein niedriges dramatisches Ausdrucksmittel empfunden wird. Daher kommt es, dass die Ansprache im Nibelungenlied in beiden Partien fast gleichmäßig verwertet wird, während sie im Kunst-Epos nur in der dramatisch minderwertigen, in der heroischen Partie zu größerer Entfaltung gelangt, die ihr die dramatisch wertvollere, die höfische Partie hier versagt. Es verhält sich:

1. In Iwein:

$$\text{Dial.}:\text{Anspr.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = \;\; 3^2/_3:1 \\ \text{„ \quad „ \; höf. P.} = 10 \quad\; :1 \end{array} \right\} \; 3^2/_3:10 = 1:3$$

Im Kunst-Epos ist also die heroische Ansprache dreimal stärker als die höfische.

2. Im Nibelungenlied:

$$\text{Dial.}:\text{Anspr.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 5:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 4:1\end{array}\right\} 5:4 = 1\tfrac{1}{4}:1$$

Im Volks-Epos ist also die höfische Ansprache um ein Geringes stärker als die heroische.

Betrachtet man die Einzellänge, so zeigt sich auch hier der Gegensatz der beiden Epen. Im Kunst-Epos ist nur die heroische Ansprache in dreierlei Längen (kurz, mittel, lang), also in verschiedenartiger und reichlicher Ausbildung zu finden, während die höfische Ansprache bloß kurz und mittellang, also kümmerlich ausgebildet erscheint. Im Volks-Epos ist die Ansprache überhaupt nur kurz oder mittellang, ist aber die heroische viel öfter kurz als die höfische, denn es verhält sich: k. : (m.+l.)

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 16:13 = -1\tfrac{1}{4}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 3:3 = 1\phantom{\tfrac{1}{4}}:1\end{array}\right\} \begin{array}{c}\underbrace{-1\tfrac{1}{4}:1}\\ -1\tfrac{1}{4}:1\end{array}$$

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 23:3 = 7\tfrac{2}{3}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 16:6 = 2\tfrac{2}{3}:1\end{array}\right\} \begin{array}{c}\underbrace{7\tfrac{2}{3}:2\tfrac{2}{3}}\\ -3:1\end{array}$$

Der Unterschied zwischen den Partien ist dort gering, wo die Form von geringer Bedeutung ist, da groß, wo sie an Bedeutung gewinnt. Die Ausdrucksfähigkeit der Form hängt eben immer von der Wichtigkeit des geistigen Gehaltes ab, den sie umschließt.

3. Der Polylog.

Da der Polylog auf der niederen Stufe der Dramatik des Volks-Epos psychologisch wenig brauchbar ist, hingegen auf der höheren Stufe der Dramatik des Kunst-Epos psychologisch sehr verwendbar wird, so begreift sich, dass er im Volks-Epos in der heroischen Partie doppelt stärker erscheint, als in der höfischen, dass er aber im Kunst-Epos in der höfischen Partie dreimal stärker erscheint, als in der heroischen. Es verhält sich nämlich: Duol. : Pol.

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 15\tfrac{1}{2}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 30\tfrac{3}{4}:1\end{array}\right\} \begin{array}{c}\underbrace{15\tfrac{1}{2}:30\tfrac{3}{4}}\\ 1:2\end{array}$$

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 4\tfrac{3}{4}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 1\tfrac{3}{5}:1\end{array}\right\} \begin{array}{c}\underbrace{4\tfrac{3}{4}:1\tfrac{3}{5}}\\ 3:1\end{array}$$

Der Gegensatz ist hier absolut infolge der functionellen Verschiedenheit der Form.

4. Der Duolog.

Die Stärke des Duologs hängt von der Concurrenzkraft des Polylogs ab. Die obigen Verhältnisse haben dies bereits beleuchtet und gezeigt, dass der heroische Duolog im Nibelungenlied schwächer ist als der höfische, in Iwein stärker ist als der höfische.

In der Einzellänge des heroischen, resp. höfischen Duologs spiegeln sich die gegensätzlichen Tendenzen der beiden Epengattungen: im Nibelungenlied ist der heroische Duolog seltener und länger, der höfische häufiger und länger; in Iwein ist der heroische Duolog häufiger und kürzer, der höfische seltener und länger. Der volksthümlich-heroische Duolog ist darum relativ länger als der kunstmäßige, weil er im Gegensatz zu diesem sachlicher ist, d. h. fabulistische Elemente mit sich führt; der kunstmäßig-höfische Duolog ist darum relativ länger als der volksthümliche, weil er in Gegensatz zu diesem psychologischer ist.

So verräth sich die Eigenart der beiden Epengattungen auch in der Verwendung der einzelnen dramatischen Formen in Hinblick auf die beiden Stoffpartien, wodurch die allgemeinen Verhältnisse von früher noch schärfer heraustreten.

Der Bau des Duologs.

Im Kunst-Epos haben sich hierin tiefgreifende Unterschiede zwischen der heroischen und höfischen Partie ergeben. Gleiche Feinheit der Bildung ist für das Volks-Epos bei seinem künstlerischen Tiefstand im Dramatischen nicht zu erwarten. Besieht man sich vorerst die Durchschnittslänge der Redestücke, so beträgt sie:

in Iw.	in den heroischen Partien	$11\frac{1}{5}$	Zeilen
	„ „ höfischen „	$6\frac{1}{2}$	„
im Nib.	in den heroischen Partien	$4\frac{2}{3}$	Zeilen
	„ „ höfischen „	4	„

Im Kunst-Epos ist der höfische Duolog viel lebhafter als der heroische, im Volks-Epos zeigt sich dieselbe Tendenz, ist aber kaum merklich.

Prüft man die Zahl der Redestücke, so verhält sich: Minimalziffer : factischer Ziffer:

in Iw.	in den heroischen Partien	$= 1 : 2^2/_3$
	„ „ höfischen „	$= 1 : 5^2/_3$
im Nib.	in den heroischen Partien	$= 1 : 1^7/_8$
	„ „ höfischen „	$= 1 : 1^1/_3$

Der höfische Duolog des Kunst-Epos ist lebhafter als der heroische (bei starkem Unterschied); umgekehrt ist der heroische Duolog des Volks-Epos lebhafter als der höfische (bei schwachem Unterschied). Im Kunst-Epos ist eben der höfische Duolog wichtiger, im Volks-Epos der heroische; daher auch der Qualitäts-Gegensatz. Beachtet man die Länge der Redestücke, so verhält sich:

in Iw.:	m. : (k. + l.)	in den heroischen Partien	$= 1 : 1^1/_2$
		„ „ höfischen „	$= 1 : 3^1/_2$
im Nib.:	m. : (k. + l.)	in den heroischen Partien	$= 1 : 4$
		„ „ höfischen „	$= 1 : 7$

Der Unterschied ist im Kunst-Epos wieder etwas größer als im Volks-Epos, in beiden herrscht aber die gleiche Tendenz: die Redestücke sind an Länge im höfischen Duolog nuancenreicher als im heroischen, denn der psychologische Duolog erfordert eine freiere Gliederung als der fabulistische.

So zeigen sich auch in diesem Detail, im Bau des Duologs, die allgemein-epischen Einflüsse, die besonderen der epischen Gattungen und die generellen der stofflichen Partien. Beim künstlerisch fein-ausgebildeten Kunst-Epos ist das gewonnene Bild voll scharfer Contouren, beim Volks-Epos mit seiner schwach entwickelten Dramatik ist es naturgemäß ziemlich verschwommen.

IV. Figuren-Technik.

Die Figuren theilen sich in die zwei Kategorien der Haupt- und Nebenfiguren. Die Bedeutung jeder Kategorie spiegelt sich summarisch-quantitativ in der ihr zufallenden Masse des dramatischen Elementes, speciell-qualitativ in ihrem Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen.

A. Die Dichtungen in toto.

1. Zahl der Figuren.

Es hat	Iw.:	4 Hauptfig.,	29 Nebenfig.		$= 1 : 7^1/_4$
	Nib.:	5 „	21	„	$= 1 : 4^1/_5$

Theilt man die Nebenfiguren in die wichtigeren, Nebenfiguren im engeren Sinne, und in die unwichtigen Hilfsfiguren, so hat

Iw.:	4 Nebenfig.,	25 Hilfsfig.		$= 1 : 6^1/_4$
Nib.:	9 „	12	„	$= 1 : 1^1/_3$

Das Kunst-Epos hat also im Ganzen mehr Figuren als das Volks-Epos, was zu seinem stärkeren Herausarbeiten des psychologischen Elements stimmt. Es verleiht weiters den Hauptfiguren größeren Wert als das Volks-Epos, einmal weil es deren weniger besitzt und hauptsächlich weil es ihnen durch eine geringe Zahl von Nebenfiguren nur schwächere Concurrenz an Interesse machen lässt; dagegen schwächt das Volks-Epos die Hauptfiguren durch die größere Zahl derselben, macht sie also extensiv, und vor allem, es stellt ihnen eine stattliche Reihe von Nebenfiguren concurrierend zur Seite. Auch dieser Gegensatz stimmt zur psychologischen Tendenz des Kunst-Epos mit der Devise: „non multa, sed multum“, und zur fabulistischen Tendenz des Volks-Epos, dessen äußerer Stoffreichthum mehr Figuren nach dem Vordergrunde drängt. Dass das Kunst-Epos doppelt so viele Hilfsfiguren hat als das Volks-Epos (25 : 12), zeigt gleichfalls für seine psychologische Tendenz, indem sich hier selbst die minderwichtige Personalhandlung in dramatischer Präcision auslebt. So enthüllt schon das äußerliche Moment der Figurenzahl die gegensätzliche Art der Epengattungen.

2. Extensität der Figuren.

Beachtet man das Verhältnis der Haupt- und Nebenfiguren in Bezug auf die dramatische Masse, so fällt auf, dass die Hauptfiguren des Kunst-Epos gegenüber den Nebenfiguren dramatisch viel schwächer bedacht sind im Gegensatze zu den Hauptfiguren des Volks-Epos. Es verhalten sich nämlich:

in Iw.: Hauptfig. : Nebenfig. $= 2529\frac{1}{2} : 1227\frac{1}{2} = +2 : 1$
im Nib.: $= 789 : 249 = 3\frac{1}{7} : 1$

Beim fabulistischen Volks-Epos reicht also das psychologische Interesse für die Figuren nicht weit, es beschränkt sich wesentlich auf die Hauptfiguren: nur die wichtigsten Figuren werden psychologisch vertieft, die übrigen gehen psychologisch sozusagen fast leer aus. Wiederum ein Zeichen für die psychologische Unreife des Volks-Epos. Anders beim Kunst-Epos. Hier wirken die psychologische Haupt-Tendenz und die artistische Vollreife im Dramatischen zusammen, um auch die Nebenfiguren, ja zum Theil selbst die Hilfsfiguren psychologisch besser, also dramatisch reicher auszustatten. Der Concentration des wuchtigen Volks-Epos steht die Detaillierung des graziösen Kunst-Epos gegenüber.

3. Intensität der Figuren.

Fragt man nach der Antheilnahme der Figurengruppen an den einzelnen dramatischen Formen, so stellt sich das Verhältnis der Hauptfiguren zu den Nebenfiguren am anschaulichsten innerhalb der einzelnen dramatischen Formen dar.

a) Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.:

in Iw. $\left\{ \begin{array}{l} \text{bei den Hauptfig.} = 6\frac{1}{2} : 1 \\ \text{„ „ Nebenfig.} = 18\frac{1}{4} : 1 \end{array} \right\} \underbrace{6\frac{1}{2} : 18\frac{1}{4}}_{1 : 3}$

im Nib. $\left\{ \begin{array}{l} \text{bei den Hauptfig.} = 42\frac{2}{3} : 1 \\ \text{„ „ Nebenfig.} = 26\frac{2}{3} : 1 \end{array} \right\} \underbrace{42\frac{2}{3} : 26\frac{2}{3}}_{-2 : 1}$

Die Hauptfiguren in Iwein sind also dreimal lyrischer als die Nebenfiguren; im Nibelungenlied fast um die Hälfte weniger lyrisch als die Nebenfiguren.

Der Unterschied ist absolut und sehr groß: im psychologischen Kunst-Epos sind die Hauptfiguren sehr lyrisch ganz entsprechend ihrer Bedeutung, dem geistigen Interesse, das sie einflößen. Es sind modernere, weichere, ihrer selbst bewusste, zur Reflexion und Sentimentalität geneigte Menschen. Die Lyrik des Kunst-Epos ist primär-individuell. Ganz anders im Volks-Epos. Hier rückt die Lyrik von den

Hauptfiguren zu den Nebenfiguren ab. Die Hauptfiguren sind heroisch-unmodern, thatenfroh und wortkarg, ohne viel Reflexion, weil mehr instinctiv. Hingegen werden die Nebenfiguren lyrisch, aber nicht individuell-lyrisch: sie entfalten vielmehr reflectorisch die Lyrik der Situation, indem sie der Stimmung des Vorfalls typisch-lyrischen Ausdruck verleihen. Es sind Stimmungsfiguren und als solche Stimmungsbehelfe des Autors gegenüber seinem Publicum. Die Lyrik des Volks-Epos ist demnach vorzugsweise secundär-generell.

b) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial.: Anspr.:

in Iw.	bei den Hauptfig. =	$3\frac{1}{2} : 1$	$3\frac{1}{2} : -10$
	„ „ Nebenfig. =	$-10 : 1$	$1 : -3$
im Nib.	bei den Hauptfig. =	$5\frac{1}{4} : 1$	$5\frac{1}{4} : 3$
	„ „ Nebenfig. =	$3 : 1$	$1\frac{2}{3} : 1$

Die Tendenz ist conträr: in Iwein sind die Hauptfiguren stärker an Ansprache, im Nibelungenlied die Nebenfiguren. Hier ist sie die Meldeform, enthält sie die fabulistischen Berichte, deren das Volks-Epos mit seiner starken Außenhandlung so sehr bedarf; dort ist sie vertrauliche Aussprache psychologischer Art seitens der wichtigeren Hauptfiguren. Im Kunst-Epos intimiert sie, im Volks-Epos informiert sie.

c) Der Polylog.

Es verhält sich: Duol.: Pol.:

in Iw.	bei den Hauptfig. =	$4\frac{1}{5} : 1$	$4\frac{1}{5} : 2\frac{1}{6}$
	„ „ Nebenfig. =	$2\frac{1}{6} : 1$	$-2 : 1$
im Nib.	bei den Hauptfig. =	$30 : 1$	$30 : 9$
	„ „ Nebenfig. =	$9 : 1$	$3\frac{1}{3} : 1$

In Iwein sind die Hauptfiguren zweimal stärker an Polylog als die Nebenfiguren; im Nibelungenlied $3\frac{1}{3}$mal.

Demnach herrscht in beiden Epengattungen dieselbe Tendenz: die Hauptfiguren sind stärker an Polylog als die Nebenfiguren. Doch diese besitzen in Iwein wesentlich mehr

Polylog als im Nibelungenlied. Das bezeugt, dass die Nebenfiguren in Iwein psychologisch wertvoller sind, weil sie durch den Polylog in die geistigen Conflicte der Hauptfiguren öfter einbezogen werden als im Nibelungenlied, wo meist nur je eine Nebenfigur mit je einer Hauptfigur zu einem mehr sachlichen Duolog herangezogen wird.

d) Der Duolog.

In Iwein sind die Hauptfiguren schwächer, im Nibelungenlied stärker duologisch. Die stärkere Verwendung der engeren Form des Duologs spricht für die geringere psychologische Entwicklung im fabulistischen Volks-Epos gegenüber dem psychologischen Kunst-Epos.

Dies die Verhältnisse in den Gesammt-Dichtungen.

B. Die elementaren Partien.

Es fragt sich nun, in wieweit sich die Total-Erscheinungen nach den beiden, generell-verschiedenen, heroischen und höfischen Partien nuancieren.

1. Extensität der Figuren.

Es verhalten sich quantitativ an dramatischer Masse: Hauptfig. : Nebenfig.:

in Iw.	in den her. P. =	2 : 1	$2 : 2^{1}/_{3}$
	„ „ höf. P. =	$2^{1}/_{3}$: 1	1 : +1
im Nib.	in den her. P. =	5 : 1	5 : 2
	„ „ höf. P. =	+2 : 1	$2^{1}/_{2}$: 1

Der Unterschied ist im Kunst-Epos gering, im Volks-Epos stark — bei conträrer Tendenz. Das Kunst-Epos strebt überhaupt nach vertiefter Psychologie, lässt also in der psychologischen Partie par excellence, also in der höfischen, die Hauptfiguren den Nebenfiguren an dramatischer Masse noch mehr überlegen werden als in der heroischen Partie. Anders im Volks-Epos. Dieses hat die Tendenz nach dem Fabulistischen, seine Dramatik dient also viel mehr dem Verlebendigen der Darstellung der sachlichen Vorfälle, als der Vertiefung der psychologischen Vorgänge. Darum sind

in der fabulistischen Partie par excellence, also in der heroischen, die Hauptfiguren den Nebenfiguren an dramatischer Masse mehr als doppelt so stark überlegen im Vergleich mit der höfischen Partie. Hier ist die heroische Partie wichtiger, folglich wird sie auch lebendiger dargestellt.

So spiegelt sich denn schon in dem mehr äußerlichen Moment der Extensität der Gegensatz der Epengattungen.

2. Intensität der Figuren.

Um die Übersichtlichkeit nicht zu sehr zu erschweren, ist es hier geboten, die Untersuchung nach den beiden Figuren-Kategorien zu trennen.

a) Die Hauptfiguren.

α) Der Monolog.

Er verhält sich: dram. : lyr.:

in Iw.	in den her. P. =	$7\frac{1}{2}$: 1	$7\frac{1}{2}$: +3
	„ „ höf. P. =	+ 3 : 1	$2\frac{1}{2}$: 1
im Nib.	in den her. P. =	50 : 1	50 : 36
	„ „ höf. P. =	36 : 1	—$1\frac{1}{2}$: 1

Die Hauptfiguren sind also in beiden Epen in deren höfischen Partien lyrischer als in den heroischen. In viel stärkerem Maße tritt dies aber im Kunst-Epos hervor, was aus dessen psychologischer Tendenz nothwendigermaßen erfließt.

β) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial. : Anspr.:

in Iw.	in den her. P. =	—3 : 1	—3 : $5\frac{1}{4}$
	„ „ höf. P. =	$5\frac{1}{4}$: 1	1 : —2
im Nib.	in den her. P. =	$4\frac{2}{5}$: 1	$4\frac{2}{5}$: 7
	„ „ höf. P. =	7 : 1	1 : +$1\frac{1}{2}$

Es herrschen wiederum ähnliche Verhältnisse in beiden Epen: die Hauptfiguren sind in der heroischen Partie reicher mit der Ansprache ausgestattet als in der höfischen. Die schwache halbdramatische Form eignet sich im allgemeinen eben besser für den fabulistischen Bericht als für

das psychologische Geständnis. Das feinere Kunst-Epos zeigt auch hier schärfere Profilierung als das gröbere Volks-Epos.

γ) Der Polylog.

Es verhält sich: Duol. : Pol.:

in Iw.	in den her. P. = 5 : 1		5 : 3
	„ „ höf. P. = 3 : 1		$1\frac{2}{3}$: 1
im Nib.	in den her. P. = 25 : 1		25 : $39\frac{1}{2}$
	„ „ höf. P. = $39\frac{1}{2}$: 1		1 : $1\frac{3}{5}$

Die Epen verfolgen conträre Tendenzen: in Iwein sind die Hauptfiguren in der höfischen Partie, im Nibelungenlied in der heroischen Partie mehr polylogisch. Der kunstmäßige Polylog wird eben auf der höheren Stufe seiner artistischen Entwicklung psychologisch, während der volksthümliche auf seiner niedrigen Stufe referierend bleibt. Der psychologische Polylog drängt aber selbstverständlich mehr nach der höfischen, der referierende mehr nach der heroischen Partie.

δ) Der Duolog.

Der kunstmäßige Duolog ist schwächer in der höfischen Partie, wo er vom Polylog die stärkere Concurrenz zu erleiden hat, er ist stärker in der heroischen Partie, wo diese Concurrenz sich schwächt. Umgekehrt verhält es sich aus gleichem Grunde mit dem volksthümlichen Duolog.

Überschaut man die Erscheinungen, so verfolgen die Hauptfiguren in beiden Epen die gleiche Tendenz: mit ihrem Monolog drängen sie nach der psychologisch-höfischen Partie, mit ihrer Ansprache nach der fabulistisch-heroischen. Immer zeigt das Kunst-Epos hiebei schärfere Verhältnisse als das Volks-Epos. Hingegen unterscheiden sich die beiden Epen im Duolog und Polylog, weil diese Formen sich in ihrer artistischen Ausbildung und damit in ihrer functionellen Wirkung ändern. Als summarisches Ergebnis hat sich herausgestellt, dass das Kunst-Epos seine Hauptfiguren in der höfisch-psychologischen Partie geistig-intimer gestaltet als in der heroisch-fabulistischen und dass es darin das Volks-Epos bei weitem übertrifft.

b) Die Nebenfiguren.

α) Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.:

in Iw.	in den her. P. = 18 : 1		18 : 16
	„ „ höf. P. = 16 : 1		+1 : 1
im Nib.	in den her. P. = 10 : 1		$10 : 16\frac{2}{3}$
	„ „ höf. P. = $16\frac{2}{3}$: 1		$1 : +1\frac{1}{2}$

Im Kunst-Epos herrscht kein Unterschied. Im Volks-Epos besitzen die Nebenfiguren in der heroischen Partie mehr Monolog als in der höfischen Partie: die Situationslyrik ist eben naturgemäß in der fabulistischen Partie stärker als in der psychologischen.

β) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial. : Anspr.:

in Iw.	in den her. P. = $8\frac{1}{2}$: 1		$8\frac{1}{2}$: —16
	„ „ höf. P. = —16 : 1		1 : 2
im Nib.	in den her. P. = 10 : 1		10 : —2
	„ „ höf. P. = — 2 : 1		+5 : 1

Die Tendenz der Epen ist conträr. Im Kunst-Epos ist die Ansprache stärker in der heroischen Partie, im Volks-Epos stärker in der höfischen Partie: hier ist die Ansprache beim niedrigeren artistischen Stand volldramatisch, dort bei der feiner gebildeten Dramatik halbdramatisch, hier also psychologisch, dort fabulistisch.

γ) Der Polylog und Duolog.

Es verhält sich: Duol. : Pol.:

in Iw.	in den her. P. = + 4 : 1		+4 : $-\frac{2}{3}$
	„ „ höf. P. = 1 : $1\frac{2}{3}$		6 : 1
im Nib.	in den her. P. = $5\frac{1}{3}$: 1		$5\frac{1}{3}$: 18
	„ „ höf. P. = 18 : 1		$1 : 3\frac{2}{5}$

Die Tendenz der Epen ist conträr: im Kunst-Epos streben die Nebenfiguren in den heroischen Partien relativ sehr schwach nach dem Polylog, in den höfischen sehr stark; umgekehrt im Volks-Epos. Im Kunst-Epos werden

die Nebenfiguren durch den Polylog in psychologische Verbindung gebracht: darum ihre starke, polylogische Verwendung in der höfischen Partie. Im Volks-Epos werden die Nebenfiguren nicht psychologisch, sondern fabulistisch zu den Hauptfiguren herangezogen durch den fabulistischen Polylog: darum ihre starke polylogische Verwendung in den heroischen Partien.

Überschaut man die Erscheinungen, so zeigt sich ein starker Unterschied zwischen beiden Epen. Die Lyrik der Nebenfiguren ist im Kunst-Epos schwach, im Volks-Epos stärker; es ist aber hier eine unindividuelle Situationslyrik der Stimmungsfiguren, die als solche in den heroischen Partien vorherrscht. Die Ansprache und der Polylog haben verschiedene Functionen in den beiden Epen und finden daher eine conträre Anwendung in deren verschiedenen Partien. Als summarisches Ergebnis stellt sich heraus, dass im Kunst-Epos die Nebenfiguren psychologischer behandelt werden als im Volks-Epos. Die vergeistigende Kraft des Kunst-Epos erstreckt sich bis auf die Nebenfiguren.

In der Vergleichung des Volks- und Kunst-Epos hinsichtlich ihrer Kunstformen hat sich demnach erwiesen, dass an sich ganz dieselben Formen hier und dort zur Anwendung gelangen. Doch in der Ausbildung und infolgedessen in der Verwendung der Formen ergeben sich oft Unterschiede, die sich zu Gegensätzen steigern. Darin spiegelt sich immer die generelle Eigenart der tendenziös geschiedenen Epengattungen. Über diesen Differenzen herrscht aber auch oft Harmonie. Dann hat man es mit allgemein epischen Darstellungsmaximen zu thun, die nur in graduellen Nuancen den Bedürfnissen der Epengattung sich anpassen. Immer aber wirken die Kunstformen als fein-empfindliche Kriterien, weil in ihnen das Wesen der Dichtung, die poetische Kunst zu formal-sicherem Ausdruck gelangt und weil sie der große Dichter unbewusst in trieb-artiger Präcision schafft.

———

DIE TROILUS-EPEN

VON

BOCCACCIO UND CHAUCER.

Die epischen Kunstformen
im Dienste der Stimmung des Dichters.

An Hartmanns Iwein wurde die Existenz der specifisch-epischen Kunstformen aufgezeigt. Sie konnten nicht nur in ihrem generellen Wesen gefasst und erklärt werden, sondern auch — bei ihrem feinen Anpassungsvermögen an die Bedürfnisse der organisch-verschiedenen Theile der Dichtung — in ihrer sachlichen Variabilität beobachtet werden.

Weitab vom kunstmäßigen Iwein liegt das volksthümliche Nibelungenlied. Auch für dieses Epos ergaben sich dieselben Kunstformen nach Wesen und Variabilität. Da aber im Nibelungenliede die Arbeit zweier Autoren vorliegt, so erstand hier die Frage nach der individuellen Prägung der Kunstformen. Es zeigte sich, dass dieselben nicht nur sachlich, sondern auch persönlich variabel sind, dass sie nicht nur objectiv die Dichtung, sondern auch subjectiv den Dichter zu charakterisieren vermögen.

Nun soll versucht werden, ob die Kunstformen auf das feinste psychische Moment der Dichtung, auf deren Stimmung reagieren. Diese ist ebenso unabhängig vom Stoff der Dichtung, wie von der artistischen Eigenart des Dichters. Sie beruht einzig auf der Tendenz des Dichters, die er mit seinem Werke — mehr oder minder bewusst — verfolgt. Die Stimmung liegt erst im Autor, verpflanzt sich dann in sein Opus, um endlich von hier auf das Publicum überzuspringen. Sie ist der psychische Ausgangs-, Mittel- und End-Punkt aller Poesie: aus ihr wird das Gedicht geboren, in ihr findet es seine Vollendung, durch sie erreicht es seinen Zweck. Erst die Stimmung gestaltet den Stoff poetisch, indem sie ihn zur intensiveren und intimeren Aufnahme umformt — erst

seitens des schaffenden Autors, dann seitens des nachschaffenden Publicums, u. zw. zur Aufnahme nicht durch den Verstand, sondern durch die Phantasie und das Gemüth. Die Stimmung erhebt eben den Stoff erst in den Bereich der höheren Wahrheit: sie erhebt ihn über die verstandesmäßige Giltigkeit eines Einzelfalles zur Allgemein-Giltigkeit, indem sie Autor und Publicum zwingt, den äußerlichen Einzelfall innerlich zu ihrem persönlichen Erlebnis werden zu lassen.

Es fragt sich nun, ob das stimmungsmäßige an der Dichtung auch seinen Ausdruck in deren technischen Kunstformen findet. Ein anschaulicher und wissenschaftlich exacter Nachweis kann hiefür bloß dann erbracht werden, wenn von ein und demselben Stoffe mehrere Dichtungen verschiedener Autoren mit verschiedener Wirkung als Untersuchungsobjecte vorliegen. Der Unterschied liegt dann nicht im Real-stofflichen, nicht im Artistisch-persönlichen, sondern einzig im Stimmungsmäßigen. Die Stimmung verändert die Auffassung der im Stoff liegenden Idee und die künstlerische Darstellung von Stoff und Idee. So wird sie wohl auch die Formen der einzelnen Dichtungen zum Zweck specifischen Eindrucks verändern. Einen solchen Fall bietet für das mittelalterliche Epos die Troilus-Sage.

Nur die Meisterwerke der zwei größten Epiker, welche in der Zeit der Renaissance ihre Kraft an der poetischen Ausgestaltung der viel bearbeiteten Troilus-Sage erprobt haben, sollen in den Kreis der folgenden Untersuchung gezogen werden: „Filostrato“ von Boccaccio und „Troylus and Cryseyde“ von Chaucer. Weil aber denselben Stoff am Ausgange der gleichen Culturperiode Shakspere — wenngleich dramatisch — in seinem „Troilus and Cressida“ bearbeitet hat, so soll auch dieses Drama insoweit zur Untersuchung herangezogen werden, als die allgemein-formalen Beziehungen zwischen Stoff und Stimmung in Frage kommen.

So verschieden diese drei Dichtungen in Wesen und Wirkung sind, im Stoff, d. h. im Verlauf der äußeren Handlung, also in den Grundzügen der Fabel, herrscht völlige Gleichheit:[1])

[1]) Der Einfachheit halber werden die geläufigsten Namensformen, also die Shaksperischer Prägung, auch für die beiden Epen verwendet.

Troilus verliebt sich in Cressida; Pandarus führt die Liebenden zusammen; kurzes heimliches Liebesglück; das Schicksal reißt die Liebenden auseinander und Cressida bricht mit Diomed die Treue; Troilus geht darüber zugrunde.

Dieses classische Beispiel für die Bedeutungslosigkeit des Stoffes gegenüber seiner Ausführung durch den Dichter soll benützt werden, um im einzelnen zu zeigen, wie für das Werden der Dichtung das individuelle Moment, nämlich die Stimmung des Dichters, wie für das Wirken der Dichtung das generelle Moment, nämlich deren formale Kunstmittel, von ausschlaggebender Bedeutung sind. Weiters, dass zwischen der Stimmung des Dichters und der meist unbewussten Wahl der formalen Kunstmittel ein organischer Zusammenhang innerlicher Nothwendigkeit besteht, kurz, dass die Technik des großen Dichters nicht nur eine allgemein-persönliche, sondern speciell-stimmungsmäßige ist.

Die folgende Untersuchung hat also erst die drei Dichtungen absolut zu analysieren, dann die drei Dichter im Verhalten zu ihrem Stoff zu betrachten, endlich die Kunstformen in den Dichtungen hinsichtlich ihrer Wirksamkeit zur Erreichung der angestrebten Effecte zu prüfen.

I. Die Dichtungen.

Boccaccios „Filostrato" ist die sentimentale Geschichte von Troilus und Cressida.

Wie der junge, aber schon halb blasierte Liebesspötter Troilus in plötzlicher Leidenschaft für Cressida erglüht, wie er mit Hilfe seines jungen Freundes Pandarus bei der ebenso besonnenen, wie temperamentvollen jungen Witwe bald zum Ziele seiner Wünsche gelangt, wie sich beide ihres Liebesglücks erfreuen, das findet in schöner Sprache voll zarter Empfindung seine anschauliche Darstellung. Trotzdem liegt über diesen Partien ein Hauch von Conventionalität. Dann aber als ein blindes Schicksal den süßheimlichen Bund äußerlich löst — Cressida wird von Troja ins Griechenlager ausgeliefert —, als die Liebenden unter Treuschwur herzbrechenden Abschied nehmen, als der in

der Stadt zurückgebliebene Troilus seiner entschwundenen Geliebten nachseufzt, als sich ihm mählich der Zweifel an ihrer Treue ins Herz frisst, als er Proben ihrer Untreue erhält, die er sich erst auszureden versucht, aber bald in trostloser Gewissheit nicht mehr hinwegdeuteln kann, da wird die Schilderung immer lebendiger: die schwellenden Stimmungen werden je nach ihrer Art in zart verblassenden Aquarelltönen oder in satten Tempera-Accorden gemalt. Am Schlusse jedoch, wo der verzweifelte Troilus den heroischen Tod in der Schlacht sucht und findet, schrumpft die Darstellung zu einem farblos-hastigen Bericht zusammen.

Chaucers „Troylus and Cryseyde“ ist die humoristische Geschichte des Heldenpaares.

Dem spröden Troilus passiert das Malheur, dass er sich in die klug-keusche Cressida plötzlich verliebt. Viel Müh' und Schlauheit kostet es dem im Grunde gutherzigen, aber intriguen-freudigen alten Sünder Pandarus, die jungen Leute zusammenzubringen. Schon aus Troilus das Geständnis seiner verschwiegenen Leidenschaft herauszukriegen, ist nicht leicht, und schwerer noch wird's, die ehrenstolze Cressida für seinen Schützling zu erwärmen. Dann heißt es, in leichtem Anstieg immer verfänglichere Zusammenkünfte für die beiden zu schaffen, damit endlich des Liebhabers verstiegener Platonismus, der Geliebten vorsichtige Tugend vor der natürlichen Leidenschaft, scheinbar vor dem verhängnisvollen Schicksal, capituliere. Nach diesem feinstrichig gezeichneten Spiel halb-lauterer Gefühle wirkt die reine Nacktheit des ehrlich-glühenden Alfresco gleichsam versöhnend, in welchem der endliche Durchbruch der Leidenschaft packend dargestellt wird. Die folgenden Partien zeigen in knapperer Fassung, in grauer Tönung, ohne die lebendige Frische von früher, die erst äußerliche, dann innerliche Lösung des Liebesbundes, den moralischen Verfall der Heldin, den geistigen des Helden, bis ganz am Schlusse eingehender und intimer des Troilus Erlösung aus den Banden irdischer, trügender Leidenschaften ausgeführt wird.

Shaksperes „Troilus and Cressida“ ist die satirische Geschichte des Heldenpaares.

Nicht so sehr die Liebe, wie sie wird und wächst und siegt, vielmehr die argen Früchte, die sie trägt, sind Gegen-

stand der Darstellung. So treten die Vorgänge bis zum Höhepunkte der Fabel, also bis zur Vereinigung der Liebenden nur skizzenhaft heraus, und der Hintergrund, die Kriegsgeschichte — gleichfalls in satirischer Beleuchtung — drängt sich nach vorne. Man sieht nur in zwei Momentbildern einmal den ehrlich-verliebten Helden, dann die coquett-liebelnde Heldin, man sieht in der Einleitung zur Hauptscene der Liebesnacht (auf der Bühne war ja diese selbst nicht darstellbar) den Kampf zwischen seinem Ernst und ihrer Frivolität und in variierter Wiederholung dasselbe beim Auszug der Geliebten nach dem Griechenlager. Ausführlicher und mit schneidender Schärfe wird hierauf der Verrath der nichtsnutzigen Heldin, theilnahmsvoller und mit erdrückender Schwüle wird das Leiden des überbraven Helden vorgeführt. In nebelhaftem Halbdunkel verschwindet endlich Troilus — ein Opfer seines hochgesinnten Vertrauens in die miserable Menschheit.

II. Die Dichter.

Das geistige Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff oder richtiger zu der im Stoff liegenden Idee kann sehr verschiedenartig sein, lässt sich aber im wesentlichen auf zwei Arten zurückführen: entweder findet er sich mit dieser Idee in Einklang oder in Widerspruch. Im ersteren Falle wird er die Idee des Stoffes in seiner Dichtung intimer herausarbeiten, im letzteren dieselbe in irgendeiner Weise umbilden.

Nimmt man **Boccaccio,** so liegt ihm als Stoff eine höchst einfache Liebesgeschichte, sozusagen einer der regulären Archetypen aller Liebesgeschichten vor: der Mann verliebt sich, das Weib erwidert seine Liebe; er ist aggressiv, sie defensiv; die Liebe siegt; das Weib wird untreu, der Mann bleibt treu; er geht an der Liebe zugrunde. Fabel und Charaktere sind typisch. Die Liebenden sind eigentlich nur geschlechtig determiniert: der Mann stark, eigenwillig, erst sieghaft durch die Leidenschaft, mit der er dann in treuer Consequenz steht und fällt; das Weib schwach, bestimmbar, besiegt von der Leidenschaft, in dieser aber wandelbar und dadurch gefeit gegen deren zernichtende Wirkungen.

So einfach gibt sich Boccaccios Quelle, die Episode „Troilus und Cressida" in den mittelalterlichen Dichtungen vom trojanischen Krieg — sie selber ein literarisches Product, entstanden aus dem äußerlich-fabulistischen Bedürfnis, der treulosen Griechin Hellena, die treulose Trojanerin Cressida als Pendant an die Seite zu stellen. Wie beim Vers für den Rhythmus, so ist auch bei einer Fabel für ihre Stimmung die zweite Hälfte von ausschlaggebender Bedeutung. Die Episode verläuft traurig. Da die Heldin durch ihren ethischen Verfall auch unser Interesse zu gutem Theil verscherzt, so wendet sich gegen Schluss unsere aufmerksame Theilnahme fast ausschließlich dem Helden zu. Weil aber ergebenes Leiden sein Los wird, so gewinnt die Fabel durch ihren Ablauf nicht einen tragischen, sondern sentimentalen Charakter. Nicht durchbrechende Leidenschaften, sondern verkümmernde Gefühle gelangen eben zur Darstellung. Dies prägt dem Ganzen seine eigenartige Grundstimmung auf.

Wie der Dichter in der autobiographischen Einleitung, welche seiner fernen Geliebten die Widmung der Dichtung erklären soll, ausführlich auseinandersetzt, ist Boccaccio in einer ähnlich sentimalen Stimmung an den Troilus-Stoff herangetreten. Natürlich konnte seine persönliche Stimmung des Moments nur der Stimmung einer bestimmten Phase der vorliegenden Fabel entsprechen. In Troilus, wie er vereinsamt der ihm vom Schicksal nach dem Griechenlager entrissenen Cressida vergeblich nachseufzt, findet sich Boccaccio selber wieder, dem seine Fiametta unerreichbar verreist ist. Dieser eine menschliche Zug genügt, um den Dichter zum ganzen Stoff in harmonische Stimmung zu bringen, und diesem Zuge folgend, baut der Dichter sein Dichtwerk tendenziös aus. Die Umbildung der archetypischen Vorlage zur individuellen Dichtung vollzieht sich demnach hier völlig organisch.

Dies zeigt sich auch in den Einzelheiten der Ausführung. Vor allem auf dem Gebiete der Fabel. Infolge der sentimentalen Grundstimmung des Dichters wird jene Phase der Fabel, wo diese Stimmung am reinsten zum Ausdrucke kommt, auch am stärksten accentuiert, also eingehendst behandelt, breitest ausgeführt. Es ist die passive Leidensgeschichte des Helden, compositionell gesprochen: die vom

Höhepunkt des Liebesglücks zur Katastrophe des sterbenden Helden absinkende Handlung. Auch auf die Charakteristik der Figuren gewinnt das Herausarbeiten der Grundstimmung bedeutenden Einfluss. Der Held, der uns wesentlich passiv entgegentritt, darf auch in seiner activen Periode — compositionell gesprochen: in der vom erregenden Moment des Verliebens bis zum Höhepunkt des Gewinnens der Geliebten ansteigenden Handlung — nicht allzu activ gezeichnet werden. So stellt sich in Ergänzung der Vorlage nothwendig der helfende Vertraute Pandarus als neue Figur ein. Sie hat einzig diese technische Bestimmung. Darum erheischt Pandarus als bloß äußerlicher Förderer der sich anspinnenden äußeren Beziehungen des Liebespaares keinerlei individuelle Ausführung. Sein Charakter bleibt auch im Typischen stecken. Ebenso typisch ist naturgemäß der Rivale Diomed gezeichnet. In der absinkenden Handlung hat ja Cressida unser Interesse vor Troilus stark eingebüßt. Sie wird zum wandelbaren Weib, ihr Verführer bedarf also keiner scharfen Physiognomie, da er uns gleichgiltig bleibt. Die stimmungsmäßige Urgierung der absinkenden Handlung bringt es ferner mit sich, dass auch Cressida so ziemlich im Typischen erstarrt: die für sie wichtigere Partie ist ja die ansteigende Handlung, welche aber vom Dichter kärglich ausgeführt werden muss, so dass sich Cressida nicht weit über die Trägerin der regulär-weiblichen Gefühle hinaus individualisieren kann.

Bei solcher Anlage von Handlung und Figuren begreift es sich, dass das Milieu, weil es keinen Einfluss auf diese geistigen Factoren der Dichtung nehmen kann, nur flüchtig behandelt wird. Daraus erklärt sich vor allem, dass sich die Loslösung der Troilus-Geschichte von der Troja-Geschichte vollziehen konnte und musste. Da der Dichter nur einen allgemein-menschlichen Vorgang darstellt, der an sich im wesentlichen zeit- und ortlos ist, so wird, was von Zeit und Ort miteinfließt, zu unwesentlichem Costume, das Boccaccio mit poetischem Feingefühl discret-nebensächlich behandelt.

Hiemit hängt auch die Stil-Einheit und -Reinheit in der Gesammtdarstellung zusammen. Halb conventionell, halb idealistisch-unbestimmt wird die auf sentimentale Wirkung gestellte Dichtung in gleichmäßig gehobener Sprache, in ebenmäßig gehaltenem Bau dargestellt — sichtlich ein

Zeichen für die Harmonie zwischen der Idee, die im Stoff liegt, und der Idee, die die Dichtung durchdringt infolge der Stimmungsgleichheit des beseelten Stoffes und erregten Dichters. Darum hat sich der Archetypus der Fabel in dieser Dichtung organisch ausgewachsen.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für **Chaucer.** Zwar ist seine persönliche Stimmung, in der er nach dem Troilus-Stoff — seine Hauptquelle bildet der Filostrato — gegriffen, nicht documentarisch festzulegen, doch die Abweichungen seiner Dichtung von der Vorlage, ja die Eigenart dieser Dichtung wird einzig erklärlich, wenn man den Dichter als Humoristen fasst, als welcher er uns überhaupt während der ganzen Periode seines großen Schaffens in all seinen Werken entgegentritt. Stand Boccaccio in der Leidenschaft, so steht Chaucer über ihr. Er kritisiert sie. An Troilus fordert dessen Verstiegenheit, dessen Überzärtlichkeit des Dichters gutmüthig-schalkhaftes Lächeln heraus. Sein Mitleid mit dem sentimentalen Helden vermischt sich mit Ironie. Von seinem souveränen Standpunkt aus erscheint ihm diese Liebe unnatürlich überspannt: nicht wegen der Hitze der Leidenschaft, sondern wegen des Platonismus vor der Gewinnung und wegen der Sentimentalität nach dem Verluste der Geliebten. Sein persönlicher Commentar zu Filostrato ließe sich in die Worte variieren: tant de bruit pour une — Cressida! So stellt sich Chaucer oppositionell zum Geist seiner Vorlage, so dichtet er deren Ideengehalt innerhalb ihres materiellen Rahmens um und verkehrt ihren Stimmungsgehalt ins Gegentheil: aus der sentimentalen wird eine humoristische Liebesgeschichte.

Auch Chaucer hat ein Meisterwerk geschaffen, aber aus seiner Stimmung heraus musste er das ihm vorliegende Meisterwerk völlig umschaffen. Vor allem auf dem Gebiete der Fabel. Dem gutmüthigen Spotte Chaucers musste besonders der Platonismus des Helden in der ansteigenden Handlung verfallen, Troilus' Furcht vor der Liebe. Solche natürliche Kritik wird in dieser Phase der Fabel auch durch keinerlei kreuzende Stimmung gestört. Es fordert ja ebenso die Sentimentalität des Helden in der absinkenden Handlung zu humoristischer Behandlung heraus, aber doch

in viel geringerem Grade, denn hier stellt sich zugleich das Mitleid ein mit dem unschuldig Leidenden, mit dem grundlos Betrogenen. Schon daraus erklärt sich, dass bei Chaucer der Schwerpunkt der Darstellung naturgemäß von der absinkenden in die ansteigende Handlung rückt. Noch ein zweites Moment bestärkt den Dichter in der Urgierung der ansteigenden Handlung, u. zw. ein Moment mehr technischer Natur: die humoristische Behandlung des liebesüchtigen, aber wenig thatkräftigen Helden wird hier leichter und dankbarer als in anderen Stadien seiner inneren Entwicklung. Schon Boccaccio fand sich veranlasst, seinem sentimentalen Helden für die active Phase einen hilfreichen Vertrauten in Pandarus an die Seite zu stellen. Chaucer ersieht sich diese, in der Vorlage nothwendigermaßen armcharakterisierte Figur zum activen Träger des Humors. Chaucers Troilus wird — ganz im Sinne von des Dichters Grundauffassung — noch entschluss-schwächer, noch weniger energisch als bei Boccaccio. Pandarus bekommt also hier mehr zu thun als dort. Darum muss er hier auch mehr bedeuten als dort. Er wird mit seiner wachsenden Aufgabe routinierter, also älter, vom Vetter zum Onkel, vom grünen Dandy zum grauen Rouée, vom Liebhaber zum Kuppler. Damit sich aber die Gestalt nicht ins Unsympathische vergröbere, wogegen die raffinierte Gescheitheit sie nicht genug geschützt hätte, musste ihr der Dichter eine versöhnende Eigenschaft leihen, am besten eine solche, die jede ernstmoralische Kritik der Figur abstumpfte, die die Gestalt jenseits von gut und böse rückte. So hat denn Chaucer seinen Pandarus unwiderstehlich gemacht, indem er ihn zum Humoristen gemacht hat, der sich in wirksamem Gegensatz zu seinem sentimentalen Schützling Troilus gerade in der ansteigenden Handlung breit auslebt. Weil bei der empfindsamen Willensschwäche des Helden der Vertraute viel zu thun hat und seiner Art nach überdies noch vielgeschäftig ist, so begreift es sich, dass sich die Darstellung hier ins Detail verläuft, dass sie klein-realistisch, genremäßig ausgebaut wird, dass das Milieu, auf dem sie sich abspielt, an decorativer, ja an motivierender Bedeutung gewinnt und darum mit liebevoller Ausführlichkeit behandelt wird. Dies entspricht ja auch der humoristischen Absicht

des Dichters, weil er die Verstiegenheit des Helden um so drastischer zur Anschauung bringen kann, je banaler er das Milieu gestaltet, in welchem der Held agiert. So bewirken ideelle und technische Momente, dass bei Chaucer die aufsteigende Handlung am eingehendsten dargestellt wird, statt wie bei Boccaccio die absinkende. Im letzten Grunde entwickelt sich aber die Umdichtung in organischer Art aus der Stimmung des Dichters.

Dass die absinkende Handlung bei Chaucer verkümmert, wurde theilweise mit dem Mitleid für den Helden, das den Spott für ihn mildert, bereits begründet. Dazu tritt noch der Umstand, dass der trübe Ernst, der über dieser ganzen Phase wolkenschwer lastet, selbst die Zunge des seichten Witzbolds Pandarus zügelt und dass dessen geschäftige Rührigkeit obendrein durch die übermächtige Situation zur Thatenlosigkeit niedergezwungen wird. Am Schluss erst kommt der humoristische Standpunkt des Dichters — fast commentatorisch wie die doctrina hinter der fabula — in apotheosenhafter Einkleidung wieder zu kräftigem Ausdruck.

Es steht noch in Frage, ob die Charakteristik der Heldin durch die Stimmung des Dichters beeinflusst worden ist. Thatsächlich zeichnet sich Chaucers Cressida vor ihrem Vorbilde durch größere Zurückhaltung aus, sowohl Troilus wie Diomed gegenüber. Man hat dies als nationalen Zug, als Germanisierung der heißblütigen Italienerin zur keuscheren Engländerin gedeutet. Ich glaube, mit Unrecht. Gerade Chaucer steht doch sonst über dem Verdachte einer „Verkeuschung“ seiner Liebhaberinnen. Meiner Meinung nach liegt dieser Charakteränderung eine artistische Absicht zugrunde — erflossen aus des Dichters humoristischer Umwertung der Fabel. Die Eroberung der Geliebten muss ja schwieriger werden als bei Boccaccio, um dem passiv-humoristischen Platonismus des Liebhabers und der activ-humoristischen Geschäftigkeit des Vertrauten genügend Gelegenheit zur Entfaltung zu geben. Dass sich Cressida später auch Diomed gegenüber schwieriger gibt als bei Boccaccio, ist im Sinne der einheitlichen Charakterzeichnung nur eine Folge jener Folge.

Mit der Umgestaltung der Handlung und Charaktere geht die Änderung am Stil der Darstellung Hand in Hand. Er ist nicht mehr pathetisch-einheitlich wie bei Boccaccio,

sondern buntfarbig bei vorschlagendem realistischen Grundton. Der Humor entwickelt sich eben nur auf festem Schollenboden, nicht in einem ätherischen Wolkenkuckucksheim. Wo sich pathetische Enclaven in der Dichtung finden, da ist das Pathos nicht objectiv, sondern subjectiv, nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Vorwiegend ist Troilus sein zeitweiser Träger, doch umseimt es der Dichter ironisch, um dadurch die Figur zu charakterisieren. So laufen denn auch im Stil, wie bei Handlung und Figuren, alle Impulse zu den Änderungen an der Vorlage einzig und letztlich aus der Stimmung des Dichters, die infolge ihrer Opposition gegen die Idee der Geschichte trotz der Unverändertheit der äußeren Fabel eine dem Effect nach conträre Neudichtung geschaffen hat.

Wie für Chaucer lässt uns auch für **Shakspere** die Biographie im Stich bei der Feststellung der Stimmung, in welcher der Dichter an sein Werk gegangen ist. Da aber wahrhaftes poetisches Schaffen ohne Stimmung des Dichters unmöglich ist, darf aus dem Werk auf den Schöpfer geschlossen werden. Da weiters „Troilus and Cressida" seiner Stimmung nach auf das deutlichste präcisiert ist, fällt dieser Rückschluss leicht. Da endlich diese Stimmung gegen die Stimmung der stofflichen Quelle — hier wesentlich Chaucers Epos — dem Drama aufgedrungen ist, so erhebt sich die Glaubwürdigkeit des Rückschlusses bis zur Sicherheit. Überdies bildet das Drama ein Glied in der festgefügten Kette von des Dichters Entwicklung, die uns Shakspere in seiner sattsam bekannten verdüsterten Periode zeigt.

Hat Boccaccio der thränenreich-sentimentale Troilus angezogen, Chaucer der zaghaft-verliebte, unfreiwillig-komische Troilus, so Shakspere der ehrliche Held im bittern Leid, das ihm die abgefeimte Coquette mit ihrem infamen Treubruch angethan, an dem der vorwurfslos Betrogene heroisch zugrunde geht. Shaksperes Troilus ist der ethische Idealist, der seiner verderbten Geliebten zum Opfer fällt — nicht durch die Schwäche, sondern die Stärke seines Wesens. In dieser gemeinen Welt sind Pandarus und Thersites die Scharfäugigen, weil sie die Gemeinsten, sind Troilus und Hector die Blinden, weil sie die Anständigen sind. Ihre Blindheit ist ihr Vorzug, ihr Fall wirkt nicht mitleids-

wert oder gar halb lächerlich, sondern erschütternd, denn er bietet das Schauspiel vom nothwendigen Untergang der Guten inmitten der Schlechten. Das Drama ist satirisch.

Aus dieser Stimmung des Dichters erklärt es sich, dass Shakspere mit dem An- und Fortspinnen der Liebe von Troilus zu Cressida nichts hat anfangen können. Erst die schattige Seite des Verhältnisses vermochte ihn zu interessieren, weil er erst hier seine damalige Ansicht von Leben und Liebe in den Grenzen des Stoffes hat zu concreter Anschauung bringen, erst hier seiner Stimmung Ausdruck verleihen können. Darum verarbeitet er seinen Stoff erst vom Höhepunkte ab in zusammenhängender Art. Was er früher gibt — nur zwei Scenen, in denen bezeichnenderweise das Liebespaar nie zugleich auf der Bühne steht, sondern abwechselnd erst Troilus, dann Cressida —, das sind bloß Charakterisierungen, nicht Actionen. In der einen Scene lernen wir Troilus ehrlich verliebt, in der zweiten Cressida unehrlich-liebelnd kennen.

Die natürliche Folge dieser Stoffentlastung war, dass Shakspere als erster die neuerliche Verbindung der Troilusfabel mit der trojanischen Sage vollzog, aus welcher jene seinerzeit episodisch herausgewachsen war. Hat also die satirische Behandlung der Troilus-Sage einerseits negativ Raum geschaffen für die Einführung neuer stofflicher Elemente, so wirkt die Gemüthsverfassung des Dichters andererseits auch positiv, indem er die trojanische Sage in seinem Drama in so eigenartiger Weise wieder aufleben lässt: er schafft dem erotischen Thema „Troilus-Cressida“ ein heroisches Thema „Hector-Achill“ als Seitenstück im gemeinsamen Milieu, welches so in seiner durchgängigen Verworfenheit die satirischen Absichten des verbitterten Dichters auf breitester Basis überwältigend zum Ausdrucke bringt. Die Einfügung wie die Durchführung der trojanischen Sage begründet sich also negativ und positiv aus der Stimmung des Dichters.

Für die Troilus-Fabel im besonderen hat die satirische Behandlung nun nicht nur negative Folgen gehabt, wie den fast völligen Verlust der ansteigenden Handlung, sondern sie hat auch in der absinkenden charakteristische Veränderungen erzeugt. Der Schwerpunkt der Darstellung ist hier von der ersten Phase in die zweite gerückt: nicht die Sehnsucht

des vereinsamten Liebhabers nach der fernen Geliebten konnte den satirischen Shakspere reizen, wie dies den sentimentalen Boccaccio gereizt hat, sondern der Betrug Cressidas und dessen Entdeckung durch Troilus musste den kräftigeren Dichter zu scharf-accentuierter Darstellung verlocken. Von der Niedertracht des Weibes sollte sich die Hoheit des Mannes mächtig abheben und seine Leidenschaft im herzbrechenden Stadium sollte nach den vergrößernden Vordergrund des düsteren Weltgemäldes gerückt werden.

Ebenso organisch wie die Handlung entwickelt sich die Charakteristik der Hauptfiguren aus der Grundstimmung des Dichters. Troilus wurde gehoben: der sensitive Jüngling zum leidenschaftlichen Manne, der malheuröse Pechvogel zum unglücklichen Märtyrer. Cressida wurde gedrückt: die reguläre, im Grunde anständige, in der Leidenschaft schwache, in hilfloser Verlassenheit haltlose, doch bei ihrem charmanten Leichtsinn mehr bedauerliche als verwerfliche, diese überhaupt nicht allzu ernst zu nehmende junge Dame wurde von Shakspere schrittweise aus der berechnenden Coquette am Anfange, zur phrasenhaften Comödiantin in der Mitte, zur männersüchtigen Dirne am Ende, indem sich ihre verderbten Instincte im Verlaufe der Handlung in immer schmachvolleren Thaten ausleben. Darum wurde auch die Witwe zum Mädchen. Nicht minder tiefgreifend ist die Veränderung, die sich mit Pandarus vollzogen hat. Er ist bis zum zahnlosen Kahlkopf gealtert und hat dabei auch seinen Humor verloren. So ist er nur mehr der gemeine Kuppler, der sich unnütz macht, weil er sich aus dem überflüssig gewordenen Helfershelfer zum geilen Zuschauer gewandelt hat. Sogar sein Witz ist stumpf geworden, denn statt gutmüthigen Spottes führt er nur lüsterne Zoten im Munde. Die organische Gestalt von früher ist zu einer decorativen Figur geworden.

Die Art der Darstellung endlich — nunmehr im knappen, dramatischen Rahmen — schillert mit Shaksperescher Souveränität in allen Farben. Schon die Mischung von erotischen und heroischen Elementen erfordert dies. Befördert wird solche Stillosigkeit noch durch die satirische Tendenz: echtes und falsches Pathos wechselt mit zartem oder grobem Realismus. Alle Register müssen aufgezogen werden, um dieses culturelle Potpourri zu Gehör bringen zu können.

Ein Moment ist aber besonders herauszuheben: Shakspere will mit möglichster Kraft auf sein Publicum loshacken. Da er allüberall die dominierende Schlechtigkeit im Leben neben dem sporadisch Guten, das darin zugrunde gehen muss, in überzeugender Massenhaftigkeit aufweisen will, so hat er gegen eine Überfülle von Stoff — Situationen und Figuren — anzukämpfen. Dies schließt ihm eine sozusagen reguläre Darstellung seines überquellenden Stoffes aus. Er kann gewissermaßen nur Stichproben aus der Riesenhandlung geben. Die Darstellung hat — nach ihrer facten-bringenden Seite hin besehen — etwas Sprunghaftes, sie ist mehr andeutend als ausführend. Doch nicht nur negativ wirkt dieser satirische Heißhunger nach Anhäufung von „documents humaines". Auch positiv. Shakspere steigert die lyrische Eindrücklichkeit dieser seiner Dichtung — wie die volksthümliche Ballade — dadurch, dass er nur Hauptmomente herausgreift, Zwischenglieder fallen lässt und so die Phantasie des Zuschauers (oder wie wir jetzt leider sagen müssen: des Lesers) in Aufregung versetzt, zur Füllung der Lücken, also zu verlebendigender Mitschöpfung zwingt. Er schlägt nur den Ton an, der in der Brust des Hörers weiterklingt. So verkürzt er das Epische zu Gunsten des Lyrischen im Drama und bietet stimmungsvolle Momentbilder — in dieser Art nach der jüngsten, unserer „modernen" Dramentechnik genial vorgreifend.

III. Die Kunstformen.

Grillparzer sagt: In jedem Dichter ist ein Denker und ein Künstler. Die Arbeit unserer drei Dichter als Denker wurde im bisherigen skizziert. Es soll nun ihre künstlerische Arbeit und zwar speciell in Hinblick auf die technischen Kunstformen untersucht werden, um den Zusammenhang zwischen dem Denker und Künstler im Dichter aufzudecken. Auf die Frage nach dem „was" folgt nun die Frage nach dem „wie".

Der Denker schafft Ideen, der Künstler prägt diese Ideen in Formen. Die poetischen Formen sind — im Sinne der Dichtung — von zweierlei Art: individuell und generell. Jede Dichtung hat ihre eigene Composition, d. h. ihre eigene geistige Gliederung und damit ihre eigenen geistigen

Formen. Diese sind nicht sichtbar, aber fühlbar, und sie bestehen nur mit der einen Dichtung allein u. zw. mit dieser Dichtung an sich, gleichgiltig, welcher poetischen Gattung dieselbe angehört. Es sind die individuellen Formen. Die generellen Formen sind die der poetischen Gattung. Sie kommen der einzelnen Dichtung nur zu in Hinblick auf deren Angehörigkeit zu einer Gattung und sie haben — abgesehen von der einzelnen Dichtung, in der sie zu concretem Ausdruck gelangen — eine abstracte Existenz und somit auch abstracte Qualitäten. Sie sind äußerlich sichtbar, innerlich schätzbar. Ihre Bestimmung und Bewertung kann objectiv und absolut erfolgen. Nach ihren Qualitäten lässt sich also die gattungsmäßige Qualität der Einzeldichtung bemessen. Die individuellen Kunstformen charakterisieren demnach das Werk als Dichtung im allgemeinen, die generellen Kunstformen bewerten es als Dichtungsart im besonderen. Der Vergleich zweier oder mehrerer Dichtungen hinsichtlich ihrer individuellen Kunstformen kann folglich nur relativen Wert besitzen, während der Vergleich ihrer generellen Kunstformen absoluten Wert in Anspruch nehmen darf.

Vorerst sollen die individuellen Kunstformen unserer drei Dichtungen betrachtet werden. Weil hier in Bezug auf die stoffliche Basis sozusagen nur von einer Dichtung gesprochen werden kann und zwar von drei geistig verschiedenen Versionen derselben Dichtung, infolge der verschiedenen geistigen Disposition, der Stimmung der drei Dichter, so ergibt sich der interessante Fall, dass der Vergleich der individuellen Kunstformen hier nicht nur zur sachlichen Charakteristik der Dichtungen, sondern auch zur persönlichen der Dichter führen wird. Darauf wird die Betrachtung der generellen Kunstformen folgen. Weil die vorliegende Arbeit auf das Epos gerichtet ist, wird sich die Untersuchung hiebei auf „Filostrato“ und „Troylus and Cryseyde“ beschränken müssen.

A. Die individuellen Kunstformen.

Es sind dies die Formen der Composition, also der geistigen Gliederung der Dichtung. Naturgemäß können die einzelnen geistigen Glieder bloß hinsichtlich ihrer Länge

formal gefasst werden. In dieser primitiven Eigenschaft spiegelt sich ihre Wirkung auf den Leser oder Hörer, denn man ersieht daraus, dass der Leser oder Hörer länger oder kürzer unter dem Eindruck des speciellen Compositionstheiles gehalten wird, dass dieser also stärker oder schwächer auf jenen wirkt.

Bei der näheren künstlerischen Beziehung, die zwischen Boccaccio und Chaucer — schon hinsichtlich des gattungsmäßigen Charakters ihrer Dichtungen — herrscht, und bei dem großen Abstande Shaksperes wird es vortheilhaft sein, erst die Parallele der Epiker durchzuführen, um hintennach den Dramatiker zu ihnen in Gegensatz zu stellen.

1. Boccaccio und Chaucer.

Dass Chaucers „Troylus and Cryseyde" äußerlich betrachtet nur eine Umdichtung von Boccaccios „Filostrato" ist — oft in genauer Übereinstimmung des Sinnes, manchmal sogar bis zu wörtlicher Übereinstimmung im Texte, selbst in den Reimwörtern —, dass ferner der Vers derselbe geblieben und die Strophe nur geringe Veränderungen aufweist (von abababcc zu ababbcc), erleichtert das Vergleichen, denn bei so starker äußerer Ähnlichkeit müssen auch die geringsten Abweichungen als symptomatisch gefasst werden.

Schon im Gröbsten ist der Unterschied sehr stark, in Hinblick auf die Gesammtlänge der beiden Werke: Fil. hat 5512 Zeilen, Tr. 8057 Zeilen, was das Verhältnis von 1 : —1½ ergibt.[1])

Chaucers Umdichtung ist also fast um die Hälfte länger gerathen, als das Original. Ja eigentlich um mehr, denn die äußerlich präcisen Zahlen geben kein ganz correctes Bild, weil der achtzeiligen italienischen Strophe die siebenzeilige englische gegenübersteht und oft Strophe gegen Strophe zu setzen wäre. Diese Vorsicht entfällt freilich für die vielen neugedichteten Strophen, sowie für die alten Strophenbündel, da ja im italienischen wie im englischen Sinnes-Enjambement zwischen den Strophen eintritt. Darum ist

[1]) Kleinere Bruchtheile werden nur allgemein ausgedrückt: positive durch (+), negative durch (—). Es bedeutet also +1½ etwas mehr, —1½ etwas weniger als 1½.

auch im weiteren die Vers-Zählung statt der Strophen-Zählung als die im allgemeinen richtigere beibehalten worden. Die obigen Zahlen gelten unter der gebotenen Einschränkung, dass die unorganischen Stellen der Dichtungen (Proemia und Epiloge), und zwar in Filostrato 24, in Troilus 27 Strophen ausgeschieden sind.[1])

Es fragt sich nun nach der obersten geistigen Gliederung. Da der stoffliche Archetypus sich in beiden Dichtungen rein erhalten hat, so ist die Abtheilung leicht. Eine Liebesgeschichte, die von Anfang bis Schluss chronologisch vorgetragen wird, zerfällt naturgemäß in zwei Hauptheile, wovon der erste bis zum ersten Ziel, der Vereinigung der Liebenden reicht, der zweite bis zur völligen Auflösung des Liebesbundes.

In Fil. hat I 2288, II 3224 Zeilen
„ Tr. „ I 4543, II 3514 „

Es verhält sich also:

in Fil.: I : II = 1 : $1\frac{1}{2}$
„ Tr.: = $1\frac{1}{3}$: 1

Der sentimentale Boccaccio urgiert also die schattige Seite seiner Erzählung, der humoristische Chaucer die sonnige.

Vergleicht man die Dichter in den Hauptheilen ihrer Dichtungen, so verhält sich:

in I: Fil. : Tr. = 2288 : 4543 = 1 : 2
„ II: = 3224 : 3514 = 1 : +1

Die Erweiterung des italienischen Originals erfolgt also fast nur in der ersten Hälfte, die sich bei Chaucer an Umfang verdoppelt hat, während die zweite Hälfte kaum merklich angewachsen ist. In beiden Fällen erklären sich die Erscheinungen aus der Stimmung des Dichters.

Innerhalb dieser beiden Hauptheile ergeben sich Untertheilungen organischer Art. So zerfällt der erste Haupttheil in die Exposition (worin der Dichter die orientierende Einleitung für die Handlung knapp skizziert), in das erregende Moment (worin der erste Anstoß zur

[1]) In Filostrato entfallen (nach der Mailänder Ausgabe): I 1—6, III 1—2, IV 23—25, VIII 29—33, IX 1—8; in Troilus entfallen (nach der Aldine Edition): I 1-8, II 1—7, III 1—7, V 264—268.

Handlung sich abspielt), in die Verwicklung (worin sich die Handlung in ansteigender Bewegung bis vor ihr erstes Ergebnis fortspinnt), in den Höhepunkt (worin dieses Ergebnis erreicht wird). Und es zerfällt der zweite Haupttheil in die Entwicklung (worin sich die Handlung in absinkender Bewegung bis vor das Schlussergebnis abspinnt), in die Lösung (worin dieses Schlussergebnis erreicht wird).

Von unserer Liebesgeschichte lernen wir in der Exposition die Liebenden kennen, sehen wir im erregenden Moment, wie sich der Held in die Heldin verliebt, in der Verwicklung, wie sich das Paar schrittweise nähert, im Höhepunkt, wie sie sich im Liebesglück finden, in der Entwicklung, wie sie voneinander scheiden und sich verlieren, in der Lösung, wie sie zugrunde gehen.

Die Länge dieser sechs organischen Compositionsglieder drückt sich in Zeilenziffern folgendermaßen aus, u. zw. für:

	Exp.	err. M.	Verw.	Höhep.	Entw.	Lg.
in Fil.	72	336	1288	592	2816	408 = 5512
„ Tr.	77	413	2709	1344	3115	399 = 8057

Die Exposition ist also bei beiden Dichtern sehr knapp gehalten: sie eilen rasch in medias res. Gleich gedrungen ist auch die Lösung: sie fassen am Schluss die Katastrophe kraftvoll zusammen. Die Ausführung des erregenden Moments geräth bei Chaucer breiter: Boccaccio hat da mehr factischfabulistisches Interesse, Chaucer aber zeichnet bereits hier ins Charakteristisch-Psychologische detaillierter aus — behufs humoristischer Wirkung.

Stark sind die Unterschiede in den wichtigen Mittelpartien.

Verwicklung und Höhepunkt zusammen sind bei Boccaccio knapp, bei Chaucer breit. Es verhält sich darin:

$$\text{Fil.} : \text{Tr.} = 1880 : 4053 = 1 : 2^1/_6$$

Im Vergleich damit ist die Entwicklung bei Boccaccio breit, bei Chaucer knapp. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.: (Verw.+Hp.) : Entw. = 1880 : 2816 = 1 : $1^1/_2$
„ Ch.: = 4053 : 3115 = —$1^1/_3$: 1

Vergleicht man die einzelnen Theile der beiden Dichtungen miteinander, so verhält sich:

1. in der Exp.:	Fil. : Tr.	= 1 : +1
2. im err. M.:		= 1 : 1¼
3. in der Verw.:		= 1 : 2 1/10
4. im Hp.:		= 1 : 2⅓
5. in der Entw.:		= 1 : 1⅓
6. „ „ Lg.:		= 1 : —1

Es zeigt sich also bei Troilus, der im ganzen um die Hälfte länger gerathen ist als Filostrato, diesem gegenüber ein Anschwellen vom Beginn bis zum Höhepunkt, ein Abschwellen von hier ab gegen das Ende hin.

Somit ergeben sich fast keine Veränderungen an jenen Partien, die vorwiegend fabulistisch gehalten sind, wo das Interesse am bloß Thatsächlichen hängt, also an Exposition, erregendem Moment und Lösung. Wo sich aber die Handlung psychologisch verinnerlicht, stellen sich die großen Unterschiede ein: Boccaccio strebt nach elegischen Stimmungseffecten, Chaucer nach humoristischer Charakteristik und Situation. Darum erweitert dieser die Phasen der positiven Handlung, besonders den Höhepunkt, jener die Phase der negativen Handlung, die Entwicklung. Die Ausbildung der einzelnen Compositionsglieder wird demnach durch die Stimmung des Dichters geregelt.

Dieser Process lässt sich bis in weitere Details hinein verfolgen.

1. Die Exposition.

Die Exposition zeigt keine Gliederung.

2. Das erregende Moment.

Das erregende Moment sondert sich in zwei Theile:

1. Troilus sieht bei der Palladiumsfeier die schöne Cressida und verliebt sich in sie.
2. Er will aber die entflammte Leidenschaft in sich ersticken.

Der erste Theil bringt also das factische Ereignis, der zweite dessen psychologische Wirkung; dem humoristischen Dichter liegt die Ausführung des ersteren, dem sentimentalen das Ausmalen der letzteren näher. Es umfasst:

der erste Theil:	bei Bocc.	120	Zeilen
	„ Ch.	182	„

der zweite Theil: bei Bocc. 216 Zeilen
„ Ch. 231 „

Es verhält sich demnach:

in I: Fil.: Tr. = 1 : +1²/₃
in II: = 1 : +1

In der Darstellung des humoristisch dankbaren Moments hält sich Chaucer breiter als Boccaccio, der hingegen den seiner Tendenz entgegenkommenden Theil relativ breiter ausführt.

3. Die Verwicklung.

Sie gliedert sich bei Boccaccio in vier Theile:

1. Troilus gesteht die Liebe dem Pandarus, der den Resignierten zur Bethätigung seiner Leidenschaft auffordert und ihm die Geliebte zu gewinnen verspricht (264 Zeilen).
2. Pandarus verständigt Cressida von des Troilus Liebe; die Wirkung dieser Mittheilung auf die Liebenden (408 Zeilen).
3. Pandarus leitet einen Briefwechsel zwischen den Liebenden ein (384 Zeilen).
4. Pandarus erreicht von Cressida die Zustimmung, dass sie Troilus in ihrem Hause eine intime Zusammenkunft gewähre (232 Zeilen).

Auch Chaucer gliedert die Verwicklung in vier Theile, folgt jedoch seinem Vorbild nur in den ersten drei Theilen, u. zw. umfasst bei ihm

der erste Theil 546 Zeilen
„ zweite „ 924 „
„ dritte „ 378 „

Vergleicht man die beiden Dichtungen in den Längen dieser ersten drei Theile ihrer gemeinsam geführten Entwicklung, so verhält sich:

im ersten Theil: Fil.: Tr. = 1 : 2¹/₁₅
„ zweiten „ = 1 : 2¹/₄
„ dritten „ = 1 : —1

Der erste Theil enthält im wesentlichen ein Charakterbild von Troilus und Pandarus, der zweite ein solches von Cressida und die Intrigue des Pandarus, der dritte das Liebes-Werben und -Wehren von Held und Heldin. Die ersten beiden Theile bieten also dem Humoristen Chaucer

freien Spielraum: er zeichnet seine drei Hauptfiguren viel individueller als Boccaccio, er braucht für diese schärfer profilierten Figuren auch ein realistisches Milieu, das er genremäßig ausmalt, er wird zu psychologisch feinerer Motivierung seiner geistig complicierteren Gestalten gedrängt — und für all dies braucht er auch äußerlich mehr Raum zur Darstellung. Darum sind die beiden ersten Theile auch mehr als doppelt so lang als bei seinem Vorbild. Anders im dritten Theil, der — lyrisch im Gehalt — dem sentimentalen Boccaccio breiter geräth, den Chaucer knapper hält.

Im vierten Theil der Verwicklung gehen die beiden Dichter stofflich auseinander. Boccaccio konnte rasch in medias res eilen. Chaucer brauchte einen Umweg: die Charakteristik seiner Figuren zwang ihn dazu, Troilus und Cressida sind noch nicht reif für ihr natürliches Liebesziel. Überdies verlockte Chaucer seine humoristische Neigung zu solchem Umweg: der intriguierende Pandarus konnte noch eine köstliche Situation arrangieren. So leitet denn der Vertraute eine erste Begegnung des Heldenpaares bei Deiphobus ein, bringt sie zustande und führt dabei die Liebenden bis zum ersten flüchtigen Kuss. Der Untergrund dieser Hauptscene wird detailliert in genremäßiger Breite ausgemalt. Das kostet dem Dichter viel Raum. Sein vierter Theil umfasst 861 Zeilen. Es verhält sich hierin:

Fil. : Tr. = 1 : 3¾

4. Der Höhepunkt.

Er gliedert sich in beiden Dichtungen in zwei Theile.

Im ersten sehen wir, wie die Liebenden endlich ungestört sich finden und den Kelch der Liebe bis zur Neige leeren, und wie hierauf Troilus seinem Freunde Pandarus herzinnigen Dank für dessen treugeschickte Hilfe sagt.

Im zweiten wiederholt sich — in knapper Fassung — die liebes-nächtige Hauptscene des ersten Theiles, worauf Troilus' weiteres Liebesglück in allgemeinen Zügen geschildert wird.

In diesen beiden Theilen contrastieren sich die Dichter wieder in höchst bezeichnender Art. Es umfasst:

der erste	Theil	in Fil.		344	Zeilen
„ zweite	„	„	„	240	„
„ erste	„	in Tr.		1162	„
„ zweite	„	„	„	140	„

So verhält sich denn:

in Fil.: I : II = 344 : 240 = $1^2/_5$: 1
„ Tr.: = 1162 : 140 = 8 : 1

Man sieht, wie Chaucer den zweiten, wesentlich lyrischen Theil gegenüber dem ersten, handlungssatteren verschrumpfen lässt, während Boccaccio vergleichsweise das umgekehrte Vorgehen einschlägt.

Vergleicht man die Dichtungen direct, so verhält sich:

für I: Fil. : Tr. = 344 : 1162 = 1 : $3^1/_3$
„ II: = 240 : 140 = $1^3/_4$: 1

Chaucer schwillt die Vorlage in I riesig auf und presst sie in II stark zusammen. Dort dichtet er selbständig in einem genremäßig-detaillierten Scenenbündel die Voraussetzungen zur Hauptscene, der ersten Liebesnacht mit humoristischer Breite hinzu, während Boccaccio fast direct seinen Leser in diese Hauptscene hineinführt; hier folgt er seiner Vorlage Schritt für Schritt, doch in hastender Verkürzung.[1])

5. Die Entwicklung.

Sie gliedert sich bei Boccaccio in drei Theile.

Der erste setzt mit der drohenden Auslieferung der Heldin an die Griechen ein und schildert die Wirkung auf die Liebenden, endlich deren Abschied mit Treuschwur und Cressidas Versprechen, am zehnten Tage wiederzukehren. Im zweiten Theile werden die Folgen der Trennung dargestellt: erst für Troilus, der in Schmerzen der Fernen sehnsüchtig harrt, dann für Cressida, die ihren Schmerz bald über Diomeds Liebeswerben vergisst und ihren Treuschwur bricht. Im dritten Theile zeigen sich die Folgen dieses Umschlags der Verhältnisse für Troilus: er harrt vergebens auf die Rückkehr der Geliebten, ein Traum verkündigt ihm ihre Treulosigkeit, er macht in seiner Ver-

[1]) Außer Rechnung steht hier der unorganische allgemein-lyrische Epilog (Fil.: 8, Tr.: 42 Zeilen).

zweiflung einen Selbstmordversuch; dann will er sich durch einen Brief die Ferne wieder gewinnen, erhält aber keine Antwort und leidet.

Chaucer hat sich im großen und ganzen hier eng an seine Vorlage angeschlossen, so dass auch in Troilus dieselbe Gliederung herrscht. Der erste Theil bleibt wesentlich unverändert; nur dass Troilus seinen Schmerz vor der Trennung philosophisch zu bannen versucht. Im zweiten Theile entfällt seine aufkeimende Eifersucht und wird Cressida gehoben, indem sie über ihr Verhalten zu Diomed Reue empfindet. Im dritten Theile entfällt für Troilus der Selbstmordversuch; später wird ihm sein Brief an Cressida durch dieselbe in vieldeutiger Kürze beantwortet, was sein Leiden nicht vermindert.

Die wenigen und geringfügigen Abweichungen entstammen dem Bestreben, die Charakteristik der beiden Hauptfiguren in Einklang zu bringen mit den Abbiegungen, die früher zu bekannten humoristischen Zwecken vorgenommen werden mussten.

Überblickt man die drei Theile der Entwicklung, so zeigt sich, dass schrittweise die Stimmung sich verdüstert, um besonders im dritten Theile zu stark lyrischem Ausdrucke zu gelangen, und dass die Handlung in immer lebhafterem Tempo dem Schlusse zueilt. Dies spiegelt sich auch in den Längenverhältnissen der Theile wieder. Es umfasst:

in Fil.:	I	1312	Zeilen	
	II	840	„	(also $^2/_3$ von I)
	III	664	„	(„ $^3/_4$ „ II)
in Tr.:	I	1673	Zeilen	
	II	1099	„	(also $^2/_3$ von I)
	III	343	„	(„ $^1/_3$ „ II)

Vergleicht man die beiden Dichtungen direct miteinander, so verhält sich:

in	I:	Fil.: Tr.	= 1 : 1$^1/_4$
	II:		= 1 : 1$^1/_4$
	III:		= 2 : 1

Die Verschiebung des Volumens zwischen I und II einerseits, III andererseits erklärt sich durch die humoristische Stimmung

Chaucers, der feinsinnig hier mit dem düsteren Ernst kein Spiel treiben will, also in möglichster Eile über die ihm unergiebige Phase hinweghuscht.

6. Die Lösung.

Sie gliedert sich bei beiden Dichtern in zwei Theile. Im ersten gewinnt Troilus die Beweise und Überzeugung von der Treulosigkeit seiner Geliebten, im kurzen zweiten tritt für ihn die Katastrophe des verzweifelten Schlachtentodes ein.

Der	erste	Theil	umfasst	in	Fil.:	376	Verse
„	zweite	„	„	„	„	32	„
„	erste	„	„	„	Tr.:	308	„
„	zweite	„	„	„	„	91	„

Vergleicht man die Dichtungen direct, so verhält sich:

für I: Fil. : Tr. $= 1^3/_8 : 1$
„ II: $= 1 \; : 3$

Im düstersten I verkürzt Chaucer sehr stark; in II wird er viel breiter. Am Schlusse sucht der Dichter seine humoristischen Absichten mit möglichster Deutlichkeit herauszustellen. Schließt Boccaccio naturgemäß mit dem Tode des Helden, so dichtet Chaucer noch eine Apotheose des Troilus hinzu: der Geist unseres Helden lugt aus den olympischen Wolken nieder nach der kleinen Erde, wo die kleinen Menschlein nicht aufhören, sich ihre kleinen Leidenschaften lächerlich ernst zu nehmen; davor ist der Geist Troilus nunmehr bewahrt. So steigert sich des Dichters humoristische Laune von früher hier am Ende zu souverän-humorvoller Philosophie.

2. Shakspere.

Sein Drama „Troilus and Cressida“ zeigt einen sehr unsymmetrischen Bau. Schon dass zur Haupthandlung der Troilus-Geschichte eine Nebenhandlung, die Hektor-Geschichte tritt, erklärt dies, besonders wenn man beachtet, wie diese (mit 1845 Zeilen) jene (mit 1615 Zeilen) überwuchert. Isoliert man die Haupthandlung, so stellt sich die Ausbildung ihrer organischen Compositionsglieder äußerst ungleichartig dar. Etliche dieser Glieder fehlen völlig: so das erregende

Moment und die Verwicklung. Statt einer natürlichen Exposition, welche den allgemeinen Zustand vor Eintritt der Handlung zu zeichnen hätte, gibt Shakspere eine Art von Exposition, welche den Stand der Dinge nach dem erregenden Moment und vor der Verwicklung verräth, also in medias res unmittelbar hineinführt. Dieser erste Abschnitt der dargestellten Handlung ist sehr massig gerathen: er umfasst 440 Zeilen, also ein starkes Viertel vom Ganzen. Doch nicht durch fabulistische Reichhaltigkeit begründet sich diese Länge. Die Exposition besteht aus zwei völlig getrennten, handlungslosen Genrebildern. Das erste (I $_1$) ist ein Stimmungsbild für Troilus, das zweite (I $_2$) ein Charakterbild für Cressida. Psychologische Kleinmalerei in eindrücklichem Detail dehnt also diese Bilder zu ihrer abnormen Breite. Von hier aus ein weiter Sprung über die fehlende Entwicklung hinweg in den Höhepunkt hinein. Er ist mit 392 Zeilen scheinbar stark herausgearbeitet. Doch von seinen zwei Bildern (III $_1$, $_2$) ist das erste (172 Zeilen) für die Darstellung der eigentlichen Handlung nicht zu rechnen. Es ist wieder ein breites Genrebild von nur geistiger Beziehung zum Thema „Troilus und Cressida“: „Paris und Hellena“ werden als Seitenstück zum Heldenpaar in handlungsloser, aber scharf charakterisierender Causerie vorgeführt. Unmittelbar darauf das Hauptbild, worin sich die Liebenden unter Pandarus' Vermittlung zum erstenmal treffen und zur Liebesnacht leidenschaftlich zusammenfinden. Es umfasst 220 Zeilen. Mit 654 Zeilen folgt die Entwicklung. Sie theilt sich in zwei, mehrbildige Hälften: erst die Trennung der Liebenden durch Cressidas Auslieferung unter Treuschwüren beim Abschied (393 Zeilen), dann Cressidas Liebesverrath mit Diomed und des Troilus schmerzvolle Entdeckung ihrer Untreue (261 Zeilen). Schließlich die Lösung mit 129 Zeilen: Troilus stürmt gebrochenen Herzens verzweifelt in den sichern Schlachtentod. So gelangen von der eigentlichen Handlung nur der Höhepunkt und die Entwicklung zu ausführlicher Darstellung.

Diese Irregularität hat sich aus der Stimmung des Dichters erklärt. Als pessimistischer Satiriker arbeitet er bloß jene Theile der Fabel heraus, die ihm seine Auffassung vom Leben bestätigen. Hier ist dies der rasche

Glückswechsel im Geschick des Helden, der unvermittelte Treubruch der Heldin.

Zur Composition tritt verschärfend die Gruppierung der Compositionstheile hinzu.

Die Minderwertigkeit der Fabel bis zum Höhepunkt gelangt dadurch zu schroffstem Ausdruck, dass auf die 440 Zeilen der eingänglichen Exposition 1024 Zeilen ununterbrochener Nebenhandlung folgen: man vergisst fast auf das Hauptthema. Nun aber setzt der Mitteltheil des Dramas mit dem Höhepunkt und den entscheidenden Partien der Entwicklung der Haupthandlung mächtig ein. Es sind 833 Zeilen, die von nur 290 Zeilen der Nebenhandlung kurz unterbrochen werden. Solche Massierung der Haupthandlung lässt diese hier umso kräftiger wirken. Im dritten Theil des Dramas stellt sich dann öfterer Wechsel zwischen Partien der Haupt- und Nebenhandlung ein, was schließlich im vierten Theil zu einer gemeinsam geführten Lösung überleitet.

So ist denn auch die Gruppierung der Compositionstheile aus der Tendenz und hiemit aus der Stimmung des Dichters erwachsen.

B. Die generellen Kunstformen.

Es sind dies die Kunstformen der jeweiligen poetischen Gattung, in welcher die Dichtung gestaltet worden ist. Demgemäß handelt es sich für „Filostrato“ und „Troylus and Cryseyde“, welche gemeinsam betrachtet werden sollen, um die specifisch epischen Kunstformen. Ihr Wesen bindet sie zwar an die Gattung, ihre verschiedengeartete Anwendung und Ausführung im einzelnen steht aber in der freien Macht des Dichters. So wird das gattungsmäßige Element auch hier verpersönlicht.

Hat man also, wie in unserem Falle, zwei Dichtungen von gleichem Stoff und gleicher Art vor sich, so wird die Untersuchung der generellen Kunstformen sowohl die gemeinsamen Merkmale der Gattung im Vergleich aufweisen, wie auch die individuellen Unterschiede der Dichter. Besonders scharf und charakteristisch werden die letzteren hervortreten und zweierlei Momente verrathen: erstens die artistische Begabung des Dichters, also den Grad seiner

Stilreinheit, zweitens seine Tendenz, also die stimmungsvolle Wirkung seines Werkes.

Die epischen Kunstformen sind von zweierlei Art. Der Epiker entwirft im großen seine Fabel in epischen oder dramatischen Bildern, er arbeitet im kleinen seine Darstellung episch oder dramatisch aus, beidemale mit der gleich geschiedenen Wirkung: das minder Wichtige thut er im summarischen Bericht einer verschwimmenden Situation und in Form zusammenfassender Erzählung ab, also im epischen Bilde und in epischer Darstellung; das Bedeutendere schildert er eingehend in der scharf gezeichneten Action und lebendig in der ausführenden Rede, also im dramatischen Bilde und in dramatischer Darstellung. So gliedert sich die Untersuchung organisch in die der epischen und dramatischen Bilder und in die des epischen und dramatischen Stils.

1. Die epischen und dramatischen Bilder.

Ihre Bestimmung und gegenseitige Abgrenzung ist bis zu einem gewissen Grade dem subjectiven Eindruck des Forschers unterworfen. Gleichwohl können hier die Meinungsverschiedenheiten nur geringfügig werden. Als Basis der weiteren Untersuchungen soll folgende Tabelle der Bilder dienen.

Zur Erklärung: Links „Filostrato" (nach der Mailänder-Ausgabe), rechts „Troilus" (nach der Aldine-Edition); vor den Klammern: die Bildnummern (arabisch = episch, römisch = dramatisch); hinter den Klammern: die Zeilensumme der Bilder; in den Klammern: römisch die Buch-Zahl, arabisch die Strophen-Zahl der Texte; Bilder von gleicher Zeilenhöhe entsprechen sich inhaltlich, wenn sie nicht durch verticalen Strich getrennt sind; Verklammerung bedeutet Verschmelzung.

Filostrato.			Troilus.		
			Exposition.		
1.	(I: 7—10)	32	1.	(I: 9—13)	35
I.	(„ 11—15)	40	I.	(„ 14—19)	42
			Erregendes Moment.		
I.	(I: 16—25)	80	I.	(I: 20—38)	133
II.	(„ 26—30)	40	II.	(„ 39—45)	49
1.	(„ 31—32)	16	1.	(„ 46—51)	42
III.	(„ 33—40)	64	III.	(„ 52—63)	84
2.	(„ 41—57)	136	2.	(„ 64—78)	105

Verwicklung.

I.	(II: 1 — 33)	264	I.	(I: 79 —156)	546
II.	(„ 34 — 67)	272	II.	(II: 8 — 85)	546
III.	(„ 68 — 78)	88	III.	(„ 86 —116)	217
			IV.	(„ 117 —129)	91
			1.	(„ 130 —133)	28
1.	(„ 79 — 84)	48	Va.	(„ 134 —139)	42
IV.	(„ 85 — 95/4)	84 }	b.	(„ 140 —156)	119
V.	(„ 95/4—107)	100 }			
VI.	(„ 108 —113)	48	VI.	(„ 157 —168/2)	79
VII.	(„ 114 —117)	32	2.	(„ 168/5—169/3)	8
VIII.	(„ 118 —127)	80	VII.	(„ 169/4—186)	123
2.	(„ 128 —132)	40	VIII.	(„ 187 —193)	49
IX.	(„ 133 —143)	88 ‖	IX.	(„ 194 —201/2)	51
X.	(III: 3 — 20)	144 ‖	X.	(„ 201/5—209/3)	57
			XI.	(„ 209/4—213)	32
			XII.	(„ 214 —220)	49
			3.	(„ 221 —222)	14
			XIII.	(„ 223 —234/5)	82
			XIV.	(„ 234/2—235/1)	3
			XV.	(„ 235/6—238)	27
			XVI.	(„ 239 —244)	42
			XVII.	(„ 245 —250)	42
			XVIII.	(„ 251 —III: 1)	14
			XIX.	(III: 2 — 22)	147
			4.	(„ 23 — 26)	28
			XX.	(„ 27 — 53)	189
			5.	(„ 54 — 65)	84

Höhepunkt.

		‖	1.	(III: 66 — 71)	42
		‖	I.	(„ 72 — 78/6)	48
		‖	II.	(„ 78/1— 91)	92
		‖	III.	(„ 92 — 99)	56
1.	(III: 21 — 24)	32 ‖	IVa.	(„ 100 —129)	210
I.	(„ 25 — 32)	64 ‖	b.	(„ 130 —164)	245
II.	(„ 33 — 51)	152	c.	(„ 165 —211)	329
2.	(III: 52 — 55)	32	2.	(III: 212 —215)	28
			V.	(„ 216 —219)	28

III.	(III: 56 — 63)	64	VI.	(III: 220 —231)	84
IV.	(„ 64 — 71)	64	VII.	(„ 232 —238)	49
3.	(„ 72 — 93)	176	3.	(„ 239 —251)	91
4.	(„ 94)	8	4.	(„ 252 —257)	42

Entwicklung.

1.	(IV: 1 — 12)	96	1.	(IV: 1 — 16)	112
2.	(„ 13 — 22)	80	2.	(„ 17 — 27)	77
I.	(„ 26 — 41)	128	I.	(„ 28 — 45)	126
II.	(„ 42 — 77)	288	II.	(„ 46 — 90)	315
III.	(„ 78 — 85)	64	III.	(„ 91 —100)	70
IV.	(„ 86 — 95/4)	76	IV.	(„ 101 —111)	77
V.	(„ 95/4—108)	108	V.	(„ 112 —131)	140
			VI.	(„ 132 —151)	140
VI.	(„ 109 —113)	40	VII.	(„ 152 —157)	42
VII.	(„ 114 —167)	432	VIII.	(„ 158 —239)	574
3.	(V: 1 — 14)	112	3.	(V: 1 — 13)	91
			4.	(„ 14 — 28)	105
4.	(„ 15 — 21)	56	5.	(„ 29 — 40)	84
VIII.	(„ 22 — 39)	144	IX.	(„ 41 — 62)	154
5.	(„ 40 — 49)	80	6.	(„ 63 — 73)	77
6.	(„ 50 — 71)	176	7.	(„ 74 — 98)	175
7.	(VI: 1 — 8)	64	8.	(„ 99 —110)	84
IX.	(„ 9 — 34)	208	X.	(„ 111 —145)	245
			9.	(„ 146 —157)	84
8.	(VII: 1 — 14/2)	106	10.	(„ 158 —169)	84
9.	(„ 14/6— 22)	70	11.	(„ 170 —176)	49
10.	(„ 23 — 25/4)	20	XIa.	(„ 177 —184)	56
Xa.	(„ 25/4— 48)	188			
b.	(„ 49 — 77/4)	228	b.	(„ 185 —203)	133
XI.	(„ 77/4— 83)	52 ‖	12.	(„ 204 —206)	21

Lösung.

I.	(VII: 84 —103)	160	I.	(V: 207 —221)	105
1.	(„ 104 — VIII 7)	80	1.	(„ 222 —235)	98
2.	(VIII: 8 — 10)	24	2.	(„ 236 —239)	28
II.	(„ 11 — 24)	112	II.	(„ 240 —250)	77
3.	(„ 25 — 28)	32	3.	(„ 251 —259)	63
			4.	(„ 260 —263)	28

Zusammenfassung.

	Fil.		Tr.		
	ep. B.	dr. B.	ep. B.	dr. B.	
Exposition:	32	40	35	42	Zeilen
Erreg. Moment:	152	184	147	266	"
Verwicklung:	88	1200	162	2547	"
Höhepunkt:	248	344	203	1141	"
Entwicklung:	860	1956	1043	2072	"
Lösung:	136	272	217	182	"
Totale:	1516	3996	1807	6250	Zeilen
Exposition:	1	1	1	1	Stück
Erreg. Moment:	2	3	2	3	"
Verwicklung:	2	10	5	20	"
Höhepunkt:	4	4	4	7	"
Entwicklung:	10	11	12	11	"
Lösung:	3	2	4	2	"
Totale:	22	31	28	44	Stück

Bevor in die Untersuchung der Construction, d. h. der Auftheilung des Stoffes auf die beiden Bildarten und deren Verhältnis zu einander eingegangen wird, muss für die formal-präcissen, dramatischen Bilder gesagt werden, dass sie in der Regel inhaltlich eine einzige Situation bringen. Größere Kunst der Darstellung erfordert es natürlich, in einem Bild zwei oder mehrere Situationen geistiger Art sich abspielen zu lassen. Bei dem älteren Boccaccio tritt das nur einmal ein, bei dem jüngeren Chaucer dreimal, dort umschließt das eine Bild zwei Situationen, hier umschließen zwei Bilder je zwei Situationen und ein Bild umschließt sogar drei Situationen, somit kann „dramatisches Bild" und „Einzel-Situation" einander gleichgesetzt werden.

Die Construction kann man sich verdeutlichen, wenn man die Zahl, die Masse und die Einzellänge der Bilder ins Auge fasst.

a) Die Dichtungen in toto.

1. Zahl der Bilder.

Filostrato hat 53, Troilus 72 Bilder. Somit verhält sich in den Totalziffern Fil. : Tr. = 1 : +1 1/3. Da das Zeilenverhältnis der Dichtungen 1 : —1 1/2 ist, so ergibt sich zwischen Boccaccio und Chaucer kein wesentlicher Unterschied. Chaucer hat eben bei größerer Zeilenmasse mehr Bilder.

Theilt man die summarischen Ziffern nach den Bildarten, so verhalten sich:

in Fil: ep. B. : dram. B. = 22 : 31 = 1 : —1 1/2
„ Tr.: = 28 : 44 = 1 : +1 1/2

Der Unterschied ist gering. Bei Chaucer macht sich eine kleine Vorliebe für dramatische Bilder geltend.

2. Masse der Bilder.

Es verfügen die epischen Bilder in Filostrato über 1516, in Troilus über 1807 Zeilen; die dramatischen in Filostrato über 3996, in Troilus über 6250 Zeilen.

Es verhält sich demnach:

in Fil.: ep. B. : dram. B. = 1 : 2 2/3
„ Tr.: = 1 : 3 1/2

Der Unterschied ist stark und er verräth deutlich Chaucers Vorliebe für das dramatische Bild. Es spiegelt sich darin nicht nur ein Fortschritt der Technik und die artistische Eigenart des späteren Dichters, sondern auch die Tendenz der Gattung. Mit den beiden Werken stehen wir noch im Mittelalter. Es sind erotische Epen, deren realistische Tendenzen zusehends wachsen. Hier keimt der spätere Roman, der in modernster Zeit sich fast ausschließlich aus dramatischen Bildern zusammensetzt.

Zieht man aus Masse und Zahl der Bilder ihre Durchschnittslänge, so hat das epische Bild in Filostrato 69 und in Troilus 64 1/2 Zeilen; das dramatische Bild in Filostrato 129 und in Troilus 142 Zeilen.

Demnach ist — direct verglichen — das epische Bild bei Boccaccio länger als bei Chaucer, das dramatische Bild bei Boccaccio kürzer als bei Chaucer und es verhält sich das epische Bild zum dramatischen Bild bei Boccaccio wie 1 : —2, bei Chaucer wie 1 : +2.

3. Einzellänge der Bilder.

Im ganzen sind die epischen Bilder kürzer, die dramatischen länger u. zw. bei beiden Dichtern, denn es schwankt die absolute Länge:

a) der epischen

in Fil.: zwischen 8 und 176 Zeilen
„ Tr.: „ 8 „ 175 „

b) der dramatischen

in Fil.: zwischen 32 und 432 Zeilen
„ Tr.: „ 3 „ 784 „

Den Grundstock der Bilder wollen wir mittellang nennen. Er umfasst bei beiden Dichtern:

ep. Bilder in der Länge von 21—100 Zeilen
dram. „ „ „ „ „ 51—300 „

Betrachtet man erst die epischen Bilder, so machen

in Fil.: deren mittellange von insgesammt 22 : 14 aus
„ Tr.: „ „ „ „ 28 : 22 „

Demnach verhält sich mittellang : (kurz + lang):

in Fil.: wie $14 : 8 = 1^3/_4 : 1$
„ Tr.: „ $22 : 6 = 3^2/_3 : 1$

Man sieht: Boccaccio hat im Vergleich mit Chaucer mehr als doppelt so viel Abwechslung hinsichtlich der Länge der epischen Bilder, er bildet also diese Kunstmittel feiner aus als Chaucer.

Betrachtet man nun die dramatischen Bilder, so machen

in Fil.: deren mittellange von insgesammt 31 : 24 aus
„ Tr.: „ „ „ „ 44 : 25 „

Demnach verhält sich mittellang : (kurz + lang):

in Fil.: wie $24 : 7 = 3^1/_2 : 1$
„ Tr.: „ $25 : 19 = 1^1/_3 : 1$

Man sieht: Chaucer hat im Vergleich mit Boccaccio fast dreimal so viel Abwechslung hinsichtlich der Länge der dramatischen Bilder, er bildet also dieses Kunstmittel feiner aus als Boccaccio.

Die dramatische Darstellung wird mithin von Boccaccio zu Chaucer viel intensiver.

Es erübrigt, einen Blick auf das Verhältnis der kurzen zu den langen Bildern zu werfen. Hier finden sich typische Züge:

Die epischen Bilder streben nach „lang"; es verhält sich nämlich:

in Fil.: kurz : lang = 3 : 5 = 1 : $1^2/_3$
„ Tr.: = 2 : 4 = 1 : 2

Die dramatischen Bilder streben nach „kurz"; es verhält sich nämlich:

in Fil.: kurz : lang = 5 : 2 = $2^1/_2$: 1
„ Tr.: = 14 : 5 = $2^4/_5$: 1

Die typische Tendenz zeigt sich hier und dort bei Chaucer schärfer entwickelt als bei Boccaccio; der erstere ist ja immer stilreiner als der letztere, in der lyrischen Behäbigkeit wie in der dramatischen Behendigkeit.

Bisher wurden die Gesammtdichtungen der Betrachtung zugrunde gelegt. Die Construction zeigte typische und individuelle Züge. Als typisch ergab sich das numerische und quantitative Überwiegen der dramatischen Bilder über die epischen und damit eine große Lebendigkeit der Dichtungen; weiters das Überwiegen des dramatischen Bildes über das epische hinsichtlich der Einzellänge, was zur detaillierten Darstellung dort, zur summarischen hier, völlig stimmt; endlich dass innerhalb der beiden Kategorien die dramatischen Bilder nach kürzeren, die epischen Bilder nach längeren Formen streben, was mit dem starken Temperament des dramatischen Bildes, mit dem schwachen des epischen in Einklang steht. Als individuell ergab sich: erstens im allgemeinen, dass die jeweiligen typischen Tendenzen bei Chaucer schärfer zum Ausdruck gelangen, als bei Boccaccio, weil jener als Stilist feinfühliger ist im Vergleich mit diesem; zweitens im besonderen, dass Chaucer das dramatische Bild urgiert, Boccaccio das epische, sowohl quantitativ wie qualitativ, durch Zahl und Masse wie durch größere Abwechslung in der Länge, also durch formale Vielgestaltigkeit.

b) Die Compositionstheile.

Nun soll die Construction in den einzelnen Compositionstheilen untersucht werden.

Die sechs Compositionstheile rücken paarweise in eine engere Verbindung, indem Exposition und erregendes Moment die Einleitung, Verwicklung und Höhepunkt die steigende Handlung, Entwicklung und Lösung die sinkende Handlung ausmachen.

1. Masse der Bilder.

Betrachtet man das Verhältnis der epischen Bilder zu den dramatischen in diesen drei obersten Abschnitten der Gesammthandlung auf Grund des wichtigsten Kriteriums der Masse, so ergeben sich folgende Erscheinungen; es entfallen:

	in Fil.		in Tr.		
	auf ep. B.	auf dr. B.	auf ep. B.	auf dr. B.	
in der Einleitung:	184	224	182	308	Zeilen
„ „ steig. Hg.:	336	1544	365	3688	„
„ „ sink. Hg.:	996	2228	1260	2254	„

Daraus ergeben sich folgende Verhältnisse vom „ep. B.: dr. B.“:

	Fil.	Tr.
Einleitung:	1: $1^1/_5$	1: $1^2/_3$
steig. Hg.:	1: $4^3/_5$	1: +10
sink. Hg.:	1: +2	1: $1^4/_5$

Die generelle Physiognomie beider Dichtungen fällt sofort auf: in der Einleitung überwiegt das dramatische Bild schwach, in der steigenden Handlung stark, in der sinkenden Handlung wieder nur schwach. Die Lebendigkeit der Darstellung bewegt sich demnach in einer an- und absteigenden Curve. Vergleicht man die beiden Dichter, so bemerkt man, dass die Curve Boccaccios sanft steigt und fällt, diejenige Chaucers jäh steigt und schroff fällt. Es beträgt der Abstand zwischen den beiden ersten Abschnitten bei Boccaccio $3^2/_5$, bei Chaucer $8^1/_3$; zwischen den beiden letzten bei Boccaccio $2^3/_5$, bei Chaucer $9^1/_5$.

Schon in der Einleitung setzt Chaucer dramatischer ein ($1^1/_5 : 1^2/_3$), in der steigenden Handlung schlägt er Boccaccio um mehr als das Doppelte ($4^3/_5 : +10$) und fällt in der sinkenden Handlung unter Boccaccio herab ($+2 : 1^4/_5$). Die Vorliebe Boccaccios für die sinkende, die Chaucers für die

steigende Handlung, des ersteren Weichheit und des letzteren Energie in der Darstellung verräth sich auch in diesen technischen Details.

Geht man tiefer in die Einzelheiten, so zeigt sich, dass das Anschwellen des dramatischen Bildes zwar nicht bei Boccaccio, aber bei Chaucer bereits innerhalb der Einleitung zu erkennen ist. Sie zerfällt in die Exposition und in das erregende Moment. Es verhält sich nun:

bei Bocc.	in der Exp.: ep. B.: dr. B.	= 32 : 40	= 1 : $1\frac{1}{5}$
	im err. Mom.:	= 152 : 184	
bei Ch.	in der Exp.: ep. B.: dr. B.	= 35 : 42	= 1 : $1\frac{1}{5}$
	im err. Mom.:	= 147 : 266	= 1 : $+1\frac{3}{4}$

Weiters zeigt sich, dass das Abschwellen des dramatischen Bildes bei beiden Dichtern, besonders aber bei Chaucer auch innerhalb der sinkenden Handlung zu bemerken ist. Sie zerfällt in die Entwicklung und Lösung. Es verhält sich nun:

bei Bocc.	in der Entw.: ep. B.: dr. B.	= 860 : 1956	= 1 : $2\frac{1}{4}$
	in der Lösg.:	= 136 : 272	= 1 : 2
bei Ch.	in der Entw.: ep. B.: dr. B.	= 1043 : 2072	= 1 : 1
	in der Lösg.:	= 217 : 182	= $1\frac{1}{6}$: 1

Wieder kommen also bei Chaucer die Tendenzen schärfer als bei Boccaccio zur Geltung.

Die steigende Handlung zerfällt in die Verwicklung und in den Höhepunkt. Da in der ersteren die Handlung bewegter, im letzteren ruhiger ist, dort mehr zur Action, hier mehr zur Situation neigt, so versteht es sich von selbst, dass in der Verwicklung das dramatische Bild eine viel größere Rolle spielt als im Höhepunkt. Diesen generellen Unterschied weisen auch beide Dichtungen gemeinsam auf. Doch innerhalb desselben zeigt sich ein gradueller Unterschied von stark individueller Bedeutung. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.	in der Verw.: ep. B.: dr. B.	= 88 : 1200	= 1 : $13\frac{1}{2}$
	im Höhep.:	= 248 : 344	= 1 : $1\frac{2}{5}$
bei Ch.	in der Verw.: ep. B.: dr. B.	= 162 : 2547	= 1 : $15\frac{2}{3}$
	im Höhep.:	= 203 : 1141	= 1 : $5\frac{3}{5}$

Demnach lässt Boccaccio die erregte Verwicklung im ruhigen Höhepunkt sanft ausklingen, während bei Chaucer die Erregung der Verwicklung im Höhepunkte zwar geschwächt, aber noch deutlich nachklingt.

2. Einzellänge der Bilder.

Bisher wurde die Masse der Bilder als Kriterium für die Aufweisung der constructiven Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen der Composition verwendet. Nun soll die Einzellänge der Bilder hiezu herangezogen werden. Die Bilder sind kurz, mittellang oder lang. Fasst man die beiden letzteren Kategorien gegenüber der ersteren zusammen als längere gegen kürzere Bilder, so spiegelt sich in deren Verhältnis die Lebhaftigkeit des Bildwechsels: je mehr die längeren die kürzeren überwiegen, desto ruhiger wirkt das constructive Ensemble, und umgekehrt, je weniger die längeren die kürzeren überwiegen, desto lebhafter wirkt dasselbe.

Betrachtet man die epischen Bilder, so verhalten sich die kürzeren zu den längeren:

		bei Fil.	bei Tr.
in der steig. Hg.:	wie	1 : 5 = 1 : 5	2 : 7 = 1 : $3^1/_2$
„ „ sink. Hg.:	„	1 : 12 = 1 : 12	0 : 16 = 0 : ∞

Demnach ist im epischen Bilde die steigende Handlung lebhafter, die sinkende ruhiger gearbeitet u. zw. generell in beiden Dichtungen. Dabei zeigt sich in gradueller Art wieder ein individueller Unterschied: Chaucer verhilft den typischen Tendenzen zu schärferem Ausdruck als Boccaccio, er ist lebhafter in der steigenden, ruhiger in der sinkenden Handlung als sein Vorläufer.

Betrachtet man die dramatischen Bilder, so verhalten sich die kürzeren zu den längeren:

		bei Fil.	bei Tr.
in der steig. Hg.:	wie	2 : 12 = 1 : 6	11 : 16 = 1 : $1^1/_2$
„ „ sink. Hg.:	„	1 : 12 = 1 : 12	1 : 12 = 1 : 12

Auch im dramatischen Bild ist die steigende Handlung lebhafter, die sinkende ruhiger gearbeitet, auch dies ist ein genereller Unterschied und auch hier zeigt sich eine indi-

viduelle Differenzierung gradueller Art, indem Chaucer die steigende Handlung viel lebhafter gestaltet als Boccaccio — es ist ja seine Lieblingspartie und er hat das stärkere Temperament, während sich in der ihm gleichgiltigen, sinkenden Handlung kein Unterschied zu seinem Vorbilde einstellt.

Fasst man zusammen, so ergeben sich für das minderwichtige epische Bild nur kleine Unterschiede, jedoch in beiden Partien, für das wichtigere dramatische Bild stellt sich ein großer Unterschied ein, aber nur in der für Chaucer wichtigen Partie. Generelle wie individuelle Tendenzen treten mit gleicher Deutlichkeit zutage. In der Mischung der epischen und dramatischen Bilder offenbarte sich also auch in den einzelnen Theilen der Composition deren genereller Charakter; zudem verriethen die graduellen Unterschiede zwischen diesen Compositonstheilen die individuellen Einflüsse der beiden Dichter.

c) Der Umbildungsprocess.

Die Untersuchung der Construction der beiden Epen, d. h. ihres Aufbaues in epischen und dramatischen Bildern gieng bisher darauf aus, von jeder der beiden Dichtungen eine absolute Charakteristik in constructiver Hinsicht zu geben und die Eigenart der einzelnen durch die Vergleichung beider deutlicher heraustreten zu lassen. So sollte in dem fertigen Werk dessen Wesen und seines Schöpfers Art sich widerspiegeln. Auf die Wirkungen der vollendeten Dichtung zielt ja der Dichter ab. Deswegen ist es die erste Aufgabe der Wissenschaft absolute Kritik zu üben.

Nun aber soll die genetische Kritik zu Worte kommen. Direct geschieht das freilich nur für den Nachbildner Chaucer. Was er von Boccaccio übernimmt — unverändert oder ändernd, — was er fallen lässt, was er neu hinzufügt, das steht hier in Frage. Doch dadurch wird auch Boccaccio mitcharakterisiert.

α) Summarische Übersicht.

Der Umbildungsprocess von Filostrato zu Troilus in Hinblick auf die Construction verräth sich schon in den summarischen Ziffern:

Fil. hat	53	Bilder mit	5512	Zeilen
Tr. „	72	„ „	8057	„

Es verfügt demnach Troilus über 19 Bilder (= + 1/3) und 2545 Zeilen (= — 1/2) mehr als Filostrato.

Dies ist das Ergebnis mannigfacher Veränderungen an der Vorlage: sie sind theils negativer Art (u. zw. stärker, wenn Chaucer ganze Bilder seiner Vorlage fallen lässt, schwächer, wenn er übernommene Bilder kürzt), theils positiver Art (u. zw. stärker, wenn er ganze Bilder neu dichtet, schwächer, wenn er übernommene Bilder erweitert), theils variierender Art (wenn er zwei Bilder der Vorlage in ein einziges zusammenzieht.) Überschaut man diese Veränderungen in ihren summarischen Resultaten, so werden:

fallen gelassen:	5	Bilder	mit	380	Zeilen
verkürzt:	16½	„	um	640	„
bei einem Verlust von:	5	Bildern	und	1020	Zeilen.

Ferner werden:

neugedichtet:	26½	Bilder	mit	2079	Zeilen
erweitert:	28½	„	um	1486	„
bei einem Gewinn von:	26½	Bildern	und	3565	„

Endlich werden zweimal je zwei Bilder der Vorlage in eines zusammengezogen und wird ein Bild der Vorlage in der zweiten Hälfte eines anderen Bildes untergebracht, was zu einem Verlust von 2½ Bildern führt.

Demnach stellt sich ein definitiver Gewinn von 19 Bildern und von 2545 Zeilen heraus.

Von den	53	Bildern der Vorlage werden
fallen gelassen:	5	Bilder (also eine Vermind. um — 1/10)
wonach verbleiben:	48	Bilder
dazu kommen neu:	26½	„ („ „ Vermehr. „ + 1/2)
was erzielt:	74½	Bilder
davon fallen ab:	2½	„ (durch Zusammenziehung)
somit verbleiben:	72	Bilder.

Von den	5512	Zeilen der Vorlage werden
unterdrückt	1020	„ (also eine Vermind. um 1/4)
es bleiben:	4492	Zeilen
es treten hinzu:	3565	„ („ „ Vermehr. „ + 3/4)
was ergibt:	8057	Zeilen.

Die Veränderungen sind also de facto viel stärker als die summarischen Verhältniszahlen

für Bilder 53 : 72 = 1 : —1 1/3
„ Zeilen 5512 : 8057 = 1 : —1 1/2

andeuten.

Verhältnismäßig gering sind die Veränderungen an den Bildern, stark an den Zeilenmassen, also innerhalb der Bilder. Es zeigt sich eben schon hier, dass Chaucer am äußeren Organismus der Vorlage wenig ändert trotz der bedeutenden inneren Umbildung.

β) Die epischen und dramatischen Bilder in den Dichtungen.

Es fragt sich nun, wie sich die Veränderungen innerhalb der beiden Kategorien der Bilder, der epischen und dramatischen vollziehen.

Dabei sind vor allem die geringen Umformungen von epischen Bildern zu dramatischen und umgekehrt in Betracht zu ziehen.

Es findet sich ein Übergang
von ep. zu dram.: in Verwicklg. 2: 1 zu Va (48 : 42 = —6)
2 „ VIII (40 : 49 = +9)
in Entwicklg. 3: 10 wird verschmolzen mit XI a (20 : 9)
von dram. zu ep.: in Verwicklg. 3: VII zu 2 (32 : 8 = —24).

1. Zahl der Bilder.

Zuerst möge der Umbildungsprocess bloß an der Zahl der epischen und dramatischen Bilder, also ganz äußerlich veranschaulicht werden.

An epischen Bildern hat Filostrato 22, Troilus 28 (also um 6, d. i. um ein starkes Viertel mehr). Davon sind nur 18 einander gleichzusetzen. Verloren gegangen sind 4 (u. zw. 1 absolut, 1 durch Umwandlung in ein dramatisches, 1 durch Angliederung an ein dramatisches und 1 durch Verschmelzung mit einem epischen); gewonnen wurden 10 (u. zw. 9 absolut und 1 durch Umwandlung eines dramatischen in ein episches).

An dramatischen Bildern hat Filostrato 31, Troilus 44 (also um 13, d. i. um stark Zweifünftel mehr). Davon sind

nur 23 einander gleichzusetzen. Verloren gegangen sind 5 (u. zw. 4 absolut und 1 durch Umwandlung eines dramatischen in ein episches); gewonnen wurden 20 (u. zw. 18½ absolut und 1½ durch Umwandlung zweier epischer in dramatische). Der Gewinn von 15 Bildern wird formal auf 13 herabgedrückt, indem einmal 2 dramatische zu einem halben, das anderemal 1 zu einem halben Bilde durch Angliederung verschmelzen.

Der Unterschied in der Behandlung der epischen und dramatischen Bilder betreffs ihrer Zahl ist also viel größer als die summarischen Ziffern andeuten. Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so enthüllt sich folgende Bewegung:

Von	22 ep.	B. der Vorlage	werden	18	beibehalten,		also	$^6/_7$
„	31 dr.	„ „ „	„	23	„		„	$^3/_4$
„	22 ep.	„ „ „	geht	1	absolut	verlor.	„	$^1/_{22}$
„	31 dr.	„ „ „	gehen	4	„	„	„	$^1/_8$
„	28 ep.	„ „ Umdichtung	sind	9	„	neu,	„	$^1/_3$
„	44 dr.	„ „ „	„	18½	„	„	„	$^2/_5$

Die Veränderungen an den epischen Bildern sind also viel geringer als an den dramatischen. Dort wird viel mehr erhalten als hier, dort geht fast nichts verloren, hier immerhin ein Achtel, dort beträgt die Vermehrung nur ein Drittel, hier zwei Fünftel. Dadurch erweist sich Chaucers dramatische Arbeit als viel intensiver im Vergleich mit seiner epischen. Seine Tendenz geht sichtlich auf das dramatische Bild.

2. Masse der Bilder.

Die Bildmasse wird durch den geistigen Gehalt und dessen Darstellung bestimmt. Das Kriterium der Masse wirkt also schon intimer als das mehr technisch-formale der Zahl.

Die Zeilenmasse der epischen Bilder beträgt:

bei Fil.: 1516
„ Tr.: 1807

Die Vermehrung beträgt demnach — $^1/_5$ (= 291 Zeilen).

Genau betrachtet sind aber bei der Umdichtung

verloren gegangen:	32 Zeil.	durch Abfall ganzer Bilder
	191 „	„ Verkürz. v. Bildern
	108 „	„ Umbild. v. ep. Bild.
also im ganzen:	331 Zeil. (= $^2/_9$);	

aber gewonnen wurden:	434 Zeil. durch	Zudichtung ganzer Bilder
	180 „ „	Erweiter. v. Bildern
	8 „ „	Umbild. eines dr. B. zu einem ep.
also im ganzen:	622 Zeil. (= $^{2}/_{5}$).	
Abzüglich des Verlustes:	331 „	
beträgt der Zuwachs:	291 Zeilen.	

Die Bewegung ist also keine große: $^{2}/_{9}$ Verlust wird durch $^{2}/_{5}$ Gewinn zu einem definitiven Gewinn von $-^{1}/_{5}$ aufgewogen. Im einzelnen verhält sich:

Abfall	: Zudichtung	wie	32 : 434 = +402
Verkürzung	: Erweiterung	„	191 : 180 = — 11
dram. Umbildung	: ep. Umbildung	„	108 : 8 = —100

Der Gewinn entsteht hauptsächlich durch Zudichtung, der Verlust durch Umbildung ins Dramatische, während Verkürzung und Erweiterung sich das Gleichgewicht halten.

Die Zeilenmasse der dramatischen Bilder beträgt:

bei Fil.: 3996
„ Tr.: 6250.

Die Vermehrung beträgt demnach 2254 Zeilen = $-^{3}/_{5}$.

Genau betrachtet, sind aber bei der Umdichtung verloren gegangen:

	348 Zeil. durch	Ausfall ganz. Bilder
	419 „ „	Verkürz. v. Bildern
	32 „ „	Umbild. eines dr. B. zu einem ep.
also im ganzen:	799 Zeil. (= $^{1}/_{5}$);	
aber gewonnen wurden:	1645 Zeil. durch	Zudichtung ganzer Bilder
	1297 „ „	Erweiter. v. Bildern
	111 „ „	Umbild. von ep. B. zu dr.
also im ganzen:	3053 Zeil. (= $+^{3}/_{4}$).	
Abzüglich des Verlustes:	799 „	
beträgt der Zuwachs:	2254 Zeilen.	

Die Bewegung ist eine sehr große: $^{1}/_{5}$ Verlust wird durch $+^{3}/_{4}$ Gewinn zu einem definitiven Gewinn von $-^{3}/_{5}$ aufgewogen.

Im einzelnen verhält sich:

Abfall	: Zudichtung	= 348 : 1645 = + 1297
Verkürzung	: Erweiterung	= 419 : 1297 = + 878
ep. Umbildung	: dram. Umbildung	= 32 : 111 = + 79

Der Gewinn ergibt sich aus allen drei Arten von Veränderungen und zwar absolut genommen am stärksten durch Zudichtung, um $^1/_3$ schwächer durch Erweiterung, schwach durch Umbildung.

In der quantitativen Umarbeitung sowohl der epischen, wie der dramatischen Bilder erweist sich somit Chaucer als „Dramatiker“:

Er vermehrt definitiv die epischen Bilder bloß um $-^1/_5$, die dramatischen aber um $-^3/_5$, bevorzugt also relativ die letzteren dreimal stärker als die ersteren.

Er verhält sich zu den epischen Bildern seiner Vorlage viel conservativer als zu den dramatischen: er vermindert nämlich die epischen Bilder um $^2/_9$ der Masse, die dramatischen um $^1/_5$ der Masse, also beide relativ fast um das Gleiche; aber er vermehrt die epischen Bilder um $^2/_5$ der Masse, die dramatischen um $+^3/_4$ der Masse, also die dramatischen relativ doppelt stärker als die epischen.

Er bildet stark vom Epischen ins Dramatische um (3 Bilder mit 83 Zeilen), sehr schwach vom Dramatischen ins Epische (1 Bild mit 8 Zeilen).

Er verringert — in toto — die epischen Bilder (um 11 Zeilen), erweitert aber gar sehr die dramatischen Bilder (um 878 Zeilen).

Er ändert an den dramatischen Bildern stark durch Abwurf, den er in intensiver Zudichtung wieder weitaus gutmacht.

In der Behandlung der Kunstformen individualisiert sich demnach das künstlerische Schaffen aufs deutlichste; man sieht förmlich in die Arbeitsstätte des Dichters hinein.

γ) Die epischen und dramatischen Bilder in den Compositionstheilen.

Bisher wurden die beiden Dichtungen in ihrer Totalität auf die Art, Zahl und Länge ihrer Bilder summarisch untersucht. Es fragt sich nun, wie sich die einzelnen Theile der Composition innerhalb jeder Dichtung zu dieser künstlerischen Umarbeit verhalten.

1. Die Exposition.

Fil.	Tr.	
1. 32 =	1. 35 =	+3
I. 40 =	I. 42 =	+2

In Art und Zahl der Bilder besteht kein Unterschied, in ihrer Länge nur ein minimer.

2. Das erregende Moment.

I. 80 =	I. 133 =	+53	(erweitert um $^{2}/_{3}$)
II. 40 =	II. 49 =	+ 9	(„ „ —$^{1}/_{4}$)
1. 16 =	1. 42 =	+26	(„ „ 1$^{1}/_{2}$)
III. 64 =	III. 84 =	+20	(„ „ —$^{1}/_{3}$)
2. 136 =	2. 105 =	—31	(gekürzt „ —$^{1}/_{4}$)

In Art und Zahl der Bilder besteht kein Unterschied, wohl aber in ihrer Länge.

Die dramatischen Bilder sind insgesammt erweitert, zusammen (Fil.: Tr. = 184 : 266 = 1 : —1$^{1}/_{2}$) um 82 Zeilen = —$^{1}/_{2}$.

Von den epischen Bildern erfährt das eine eine Erweiterung von 26 Zeilen, das andere eine Kürzung um 31 Zeilen, so dass sich eine unbedeutende Verschiebung um – 5 Zeilen ergibt.

Im ganzen charakterisiert sich der erregende Moment bei Chaucer durch stärkere Herausarbeitung des dramatischen Elementes.

3. Die Verwicklung.

Sie ist viergliedrig.

a) Erste Stufe.

I. 264 = I. 546 = +282 (erweitert ums Doppelte)

Art und Zahl der Bilder bleibt unverändert, doch wird das eine dramatische Bild an Länge mehr als verdoppelt.

Das dramatische Element erfährt dadurch eine mächtige Stärkung.

b) Zweite Stufe.

II. 272 =	II. 546 =	+274	(erweitert ums Doppelte)
III. 88 =	III. 217 =	+129	(„ „ 2$^{1}/_{2}$fache)
	IV. 91 =	++ 91	
	1. 28 =	++ 28	
1. 48 =	Va. 42 =	— 6	(verkürzt „ $^{1}/_{8}$)

Die Veränderungen sind hier sehr stark: an Bildern dichtet Chaucer ein dramatisches neu hinzu und formt ein episches in ein dramatisches um; außerdem werden die übernommenen dramatischen Bilder gewaltig erweitert. So wird der dramatische Bestand dieser Stufe wesentlich gehoben: die dramatischen Bilder vermehren sich von 2 auf $3^1/_2$ Stück, von 360 auf 896 Zeilen, also ums $2^1/_2$fache. Hingegen tritt das epische Element im Verhältnis zu der ohnehin spärlichen Vertretung in der Vorlage noch stark zurück, indem nun bloß ein kurzes, neues, episches Bild die epische Kategorie schwach vertritt.

In der zweiten Stufe erfährt mithin das dramatische Element eine noch mächtigere Steigerung als in der ersten.

c) Dritte Stufe.

Fil.			Tr.				
IV. 84 V. 100	=	Vb.	119	=	—65	(verkürzt um	$^1/_3$)
VI. 48	=	VI.	79	=	+31	(erweitert „	$^2/_5$)
VII. 32	=	2.	8	=	—24	(verkürzt „	$^1/_4$)
VIII. 80	=	VII.	123	=	+43	(erweitert „	$^1/_2$)
2. 40	=	VIII.	49	=	+ 9	(„ „	$^1/_4$)

Die Veränderungen sind mannigfach, gleichen sich aber in ihrer Totalwirkung so ziemlich aus.

Von den dramatischen Bildern werden zwei in die zweite Hälfte des Schlussbildes der zweiten Stufe zusammengezogen, wird eines episch, bleiben nur zwei als solche erhalten und das einzige epische Bild wird dramatisch, so dass aus 5 dramatischen Bildern $3^1/_2$ werden und dass statt des einen epischen Bildes ein anderes erscheint. Dabei wird die gesammte dramatische Zeilenmasse von 344 auf 370, also nur unmerklich gehoben, die epische von 40 auf 8 bis zum fast völligen Verschwinden vermindert. Bezeichnenderweise tritt bei der Umformung des epischen Bildes zum dramatischen eine Vermehrung um $^1/_4$, im umgekehrten Falle eine Verminderung um $^3/_4$ der Masse ein.

d) **Vierte Stufe.**

Hier hat Chaucer sein Vorbild völlig verlassen und dichtet neu.

Fil.		Tr.	
IX.	88	IX.	51
X.	144	X.	57
		XI.	32
		XII.	49
		3.	14
		XIII.	82
		XIV.	3
		XV.	27
		XVI.	42
		XVII.	42
		XVIII.	14
		XIX.	147
		4.	28
		XX.	189
		5.	84

Da hier völlig freie Dichtung vorliegt, so ist der Abschnitt besonders wertvoll für Chaucers Eigenart. Diese drängt ihn nach der dramatischen Seite. Er bringt nicht nur dreimal mehr Dramatisches im Vergleich mit der Vorlage, er construiert auch äußerst wirkungsvoll: statt weniger und langer, baut er viele und kurze dramatische Bilder, die in rascher Folge einander ablösen und dadurch die dramatische Intensität des Abschnittes ungemein steigern.

4. Der Höhepunkt.

Er ist dreigliedrig.

a) **Erste Stufe.**

Fil.		Tr.	
		1.	42
		I.	48
		II.	92
		III.	56
1.	32	IVa.	210
I.	64	b.	245

II. 152 = IVc. 329 =	+177
2. 32 = 2. 28 =	— 4
V. 28 =	++ 28
III. 64 = VI. 84 =	+ 20

Die Veränderungen sind sehr stark.

Zu Anfang lässt Chaucer 2 Bilder mit 96 Zeilen fallen, um 5 Bilder mit 693 Zeilen freier Dichtung zu bringen.

Hier verhält sich:

bei Fil. ep. : dr. = 32 : 64 = 1 : 2
„ Ch. = 42 : 651 = 1 : 15½

Dann erst kehrt er zur Umdichtung seiner Vorlage zurück, deren 248 Zeilen zu 469 Zeilen fast verdoppelt werden. Diese Vermehrung kommt nur den dramatischen Bildern zugute, wovon das erste der Vorlage dem vierten der Umdichtung angegliedert wird, während ein zweites neu gedichtet wird. Das eine epische Bild erleidet sogar einen kleinen Zeilenverlust.

Somit erfährt in der ersten Stufe des Höhepunktes das dramatische Element eine gewaltige Steigerung gegenüber der Vorlage.

b) Zweite Stufe.

Fil.	Tr.		
IV. 64 =	VII. 49 =	—15	Verminderung um —¼
3. 176 =	3. 91 =	—85	„ „ ½

Art und Zahl der Bilder bleiben unverändert, jedoch tritt durchaus Verkürzung ein u. zw. doppelt so stark im Epischen als im Dramatischen.

Die Einschränkung des Epischen charakterisiert diese Partie.

c) Dritte Stufe.

Fil.	Tr.	
4. 8 =	4. 42 =	+34 Vermehrung um das 5fache.

Dieser unorganische Anhang wird von Chaucer sehr stark erweitert, was bei seiner absoluten Geringfügigkeit jedoch für die Gesammtstructur nicht ins Gewicht fällt.

5. Die Entwicklung.

Sie ist dreigliedrig.

a) Erste Stufe.

Fil.	Tr.		
1. 96 =	1. 112 =	+ 16	(Vermehrung um $1/6$)
2. 80 =	2. 77 =	— 3	
I. 128 =	I. 126 =	— 2	
II. 288 =	II. 315 =	+ 27	(„ „ $1/10$)
III. 64 =	III. 70 =	+ 6	(„ „ $1/10$)
IV. 76 =	IV. 77 =	+ 1	
V. 108 =	V. 140 =	+ 32	(„ „ $1/3$)
	VI. 140 =	++140	
VI. 40 =	VII. 42 =	+ 2	
VII. 432 =	VIII. 574 =	+141	(„ „ $1/3$)

Die Veränderungen sind verhältnismäßig gering. Art und Zahl der Bilder, sowie ihre Reihenfolge bleibt unverändert, abgesehen von einer Vermehrung der dramatischen Bilder um eines. Auch die Längendifferenzen sind geringfügig bis auf die starke Erweiterung des dominierenden dramatischen Schlussbildes. So bedeutet denn die Umbildung auch hier im allgemeinen eine mäßige Steigerung des dramatischen Elementes.

b) Zweite Stufe.

Fil.	Tr.		
3. 112 =	3. 91 =	— 21	(Kürzung um $-1/5$)
	4. 105 =	++105	
4. 56 =	5. 84 =	+ 28	(Erweiterung um $1/2$)
VIII. 144 =	IX. 154 =	+ 10	
5. 80 =	6. 77 =	— 3	
6. 176 =	7. 175 =	— 1	
7. 64 =	8. 84 =	+ 20	(„ „ $-1/3$)
IX. 208 =	X. 245 =	+ 37	(„ „ $+1/6$)
	9. 84 =	++ 84	

Die Veränderungen sind hier mehr qualitativer als quantitativer Natur: zwei neue epische Bilder werden eingeschoben, die Kürzungen und Erweiterungen sind aber im Ergebnis geringfügig. So erfährt das dramatische Element eine Vermehrung von 352 Zeilen auf 399 Zeilen, also nur um $+1/7$, während das epische — meist durch Neudichtung — von 488 Zeilen auf 700 Zeilen, also um $+2/5$ anschwillt.

c) Dritte Stufe.

Fil.		Tr.		
8.	106	= 10.	84	= — 22 (Kürzung um $^1/_5$)
9.	70	= 11.	49	= — 21 („ „ —$^1/_3$)
10. 20 / Xa. 188	}	= XI a.	56	= —152 („ „ das fast 4fache)
b.	228	= b.	133	= — 95 („ „ +$^2/_5$)
XI.	52	‖ 12.	21	

Die Veränderungen sind stark. Einmal lässt Chaucer das dramatische Schlussbild der Vorlage fallen, um statt dessen ein episches anzufügen. Dann kürzt er alle Bilder der Vorlage, u. zw. die epischen von 176 Zeilen auf 133 Zeilen, also um $^1/_4$, die dramatischen von 436 Zeilen auf 189 Zeilen, also um +$^3/_5$, und lässt er ein kurzes episches Bild mit dem folgenden dramatischen verschmelzen.

So zeigt denn diese Stufe bei Chaucer eine gewaltige Verkümmerung: sie schrumpft im ganzen fast auf die Hälfte zusammen (664 : 343 Zeilen), im Epischen auf $^3/_4$, im Dramatischen gar auf $^2/_5$.

6. Die Lösung.

Sie ist zweigliedrig.

a) Erste Stufe.

Fil.	Tr.	
I. 160 =	I. 105	= —55 (Kürzung um $^1/_3$)
1. 80 =	1. 98	= +18 (Erweiterung um —$^1/_4$)
2. 24 =	2. 28	= + 4 („ „ $^1/_6$)
II. 112 =	II. 77	= —35 (Kürzung um —$^1/_3$)

Trotzdem Art und Zahl der Bilder sich unverändert erhalten haben, sind die Veränderungen bedeutsam: die dramatischen Bilder erleiden durch Kürzung einen Verlust von $^1/_3$, während die epischen durch Erweiterung um $^1/_5$ gewinnen.

Diese Partie zeichnet sich also durch Eindämmen des dramatischen und Vorschieben des epischen Elementes aus.

b) Zweite Stufe.

Fil.	Tr.	
3. 32 =	3. 63 =	+31 (Erweiterung ums Doppelte)
	4. 28 =	++28

Diese Partie ist rein-episch und erfährt durch gewaltige Erweiterung, wie durch Umdichtung bei Chaucer eine Verdreifachung der Länge der Vorlage. Das epische Element wird gewaltig herausgearbeitet.

Fasst man die Ergebnisse des Umbildungsprocesses auf dem Gebiete der einzelnen Compositionstheile zusammen, so zeigt sich:

1. dass in der Exposition keine Veränderungen vorgenommen worden sind;

2. dass im erregenden Moment, in der Verwicklung, im Höhepunkt und im ersten Theile der Entwicklung von Chaucer die dramatische Wirkung gesucht wird, u. zw. hauptsächlich in positiver Art dadurch, dass den dramatischen Bildern ein größerer Spielraum zugewiesen wird, als denselben im Vorbild zur Verfügung gestanden ist, sei es durch Erweiterung oder durch Neudichtung;

3. dass in den übrigen Theilen der Entwicklung und besonders in der Lösung von Chaucer die epische Wirkung gesucht wird u. zw. sowohl durch immer stärkeres Eindämmen des dramatischen Bildes und durch immer kräftigeres Herausarbeiten des epischen Bildes, also in negativer und positiver Art.

Chaucers Vorliebe für die steigende Handlung und Abneigung gegen die sinkende offenbaren sich hierin auf das deutlichste: dort urgiert der Dichter das absolut wirksamere und ihm individuell angenehmere Kunstmittel, das dramatische Bild, hier das unwirksamere und ihm individuell unangenehmere Kunstmittel, das epische Bild. Gefühlsmomente und Kunstverstand vereinigen sich bei Chaucer zur Erreichung der angestrebten Wirkungen, die dann — positiv oder negativ — um so schärfer sich einstellen.

2. Das epische und dramatische Element.

Die stilistische Darstellung im Epos ist von zweierlei Art: entweder indirect, indem der Dichter erzählt, oder direct, indem der Dichter hinter seinen redenden Figuren verschwindet; sie ist also episch oder dramatisch.

Vergleicht man die beiden Dichtungen in Bezug auf das summarische Verhältnis dieser beiden Elemente, so zerfallen:

in Fil.: die 5512 Verse in 2058 epische und 3454 dramat.
„ Tr.: „ 8057 „ „ 3194 „ „ 4863 „

Demnach verhält sich:

in Fil.: ep.: dr. $= 1 : 1^{2}/_{3}$
„ Tr.: $= 1 : 1^{1}/_{2}$

Der sentimentale Boccaccio stellt also unmittelbarer, directer, dramatischer dar als der humoristische Chaucer. Das ist begreiflich: Boccaccio nimmt an seinem Stoff einen viel persönlicheren Antheil als Chaucer, der über seinen Stoff steht und denselben objectiver ausprägt.

***a)* Das epische und dramatische Element in den Compositionstheilen.**

Es fragt sich nun, wie sich das Verhältnis der beiden Elemente in den einzelnen Compositionstheilen gestaltet.

Von vorneherein ist klar, dass in jenen Theilen, wo die fabulistische Tendenz überwiegt, das epische Element stärker vertreten ist, also in der Exposition, im erregenden Moment und in der Lösung, dass aber dort, wo die psychologische Tendenz überwiegt, das dramatische Element stärker vertreten ist, also in der Verwicklung und Entwicklung. Im Höhepunkt, als dem Knotenpunkt der äußeren und inneren Entwicklung, müssen sich beide Tendenzen harmonisch verbinden, werden sich also die beiden Elemente symmetrisch im Gleichgewichte befinden. Dies sind Erscheinungen genereller Art. Nur gradweise wird sich hier der Einfluss der Persönlichkeit des Dichters äußern können. Es verhält sich nun thatsächlich:

a) in den fabulistischen Partien:

in Fil.: ep.: dr. $= 492 : 324 = 1^{1}/_{2} : 1$
„ Tr.: $= 624 : 265 = 2^{1}/_{3} : 1$

b) in den psychologischen Partien:

in Fil.: ep.: dr. $= 1265 : 2839 = 1 : +2^{1}/_{4}$
„ Tr.: $= 1945 : 3879 = 1 : -2$

c) im fabulistisch-psychologischen Höhepunkt:

in Fil.: ep.: dr. $= 301 : 291 = +1 : 1$
„ Tr.: $= 625 : 719 = 1 : +1$

Vergleicht man die beiden Dichter, so zeigt Boccaccio sich als stärkerer „Dramatiker“, weil er in den fabulistischen Partien das epische Element minder überwiegen lässt als

Chaucer und weil er in den psychologischen Partien das dramatische Element stärker überwiegen lässt als Chaucer, der sich somit als der stärkere „Epiker“ erweist. Hält man die beiden Partien gegeneinander, so ist ihr stilistischer Unterschied bei Boccaccio geringer ($1^1/_2 : 1$; $1 : +2^1/_4$, also eine Differenz von $+3^3/_4$), bei Chaucer stärker ($2^1/_3 : 1$; $1 : -2$, also eine Differenz von $-4^1/_3$). Demnach stilisiert Chaucer markanter als Boccaccio: der Subjectivismus des Italieners wirkt ausgleichend, die Objectivität des Engländers trennend in den compositionellen Artgruppen. Dazu kommt noch, dass der humoristische Chaucer zur Schilderung des Milieu, das ihm so wichtig wird, dass er es oft breit-genremäßig ausführt, eben viel mehr vom epischen Elemente braucht als Boccaccio, dessen sentimentale Tendenz seine Fabel weniger bodenständig gerathen lässt.

Dies die allgemeinen Erscheinungen.

Sieht man näher zu, so spielt in der Verwicklung die Eigenart der Fabel eine bedeutende Rolle. Der humoristische Chaucer gestaltet die Intrigue verwickelter. Dadurch wird ihm die äußere Handlung complicierter, die — weil im Bericht ausgeführt — mehr vom epischen Element beansprucht als die einfachere Fabel bei Boccaccio. Deshalb verhält sich in der Verwicklung:

bei Bocc.: ep. : dr. = 266 : 1022 = 1 : —4
„ Ch.: = 837 : 1872 = 1 : +2

Aber nicht nur in diesem summarischen Verhältnis spiegelt sich der Gegensatz der beiden Dichter; viel feiner noch in den Einzelheiten. Die Verwicklung gliedert sich bei Boccaccio wie bei Chaucer in vier Theile. Dabei wäre als natürlich und wirkungsvoll zu erwarten, dass sich die Intrigue in ihrem Verlaufe schrittweise immer mehr verwickelt, dass also infolgedessen das epische Element gegenüber dem dramatischen gleichfalls schrittweise zunähme. Dies geschieht auch, aber bei Chaucer in viel stärkerem Maße als bei Boccaccio. Nimmt man je zwei Theile der Verwicklung zusammen, so verhält sich:

in Verwickl. *a:* bei Bocc.: ep. : dr. = 131 : 541 = 1 : +4
„ „ *b:* „ „ = 135 : 481 = 1 : $3^1/_2$

in Verwickl. *a:* bei Ch.: ep. : dr. = 353 : 1117 = 1 : +3
„ „ *b:* „ „ = 484 : 755 = 1 : +1 1/2

Der relative Verlust am dramatischen Elemente ist bei Boccaccio sehr gering (von 4 zu 3 1/2 = 1/8), bei Chaucer sehr stark (von 3 zu 1 1/2 = 1/2).

Auch der Höhepunkt — wobei von dessen beiderseits kurzem, epilogartigem, ziemlich unorganischem dritten Theil (Fil. : Tr. = 8 : 42) abgesehen werden muss — zeigt charakteristische Unterschiede in seiner Bildung. Auf den Haupttheil folgt bei Boccaccio eine Art von verkürzter Wiederholung (1. : 2. = 344 : 240 = —1 1/2 : 1). In dieser überwiegt das dramatische Element das epische:

1. ep. : dr. = 211 : 133 = 1 1/2 : 1
2. = 90 : 150 = 1 : 1 2/3

Mit dieser Wiederholung des wonnetrunkenen Boccaccio weiß Chaucer sichtlich nichts Rechtes anzufangen. Er verkürzt sie fast um die Hälfte (Bocc. : Ch. = 240 : 140) und lässt hier das epische Element das dramatische mächtig überwiegen, weil er fast nur das Thatsächliche aus seiner Vorlage herübernimmt:

ep. : dr. = 105 : 35 = 3 : 1

Somit ergibt sich eine sehr veränderte Physiognomie für den Höhepunkt:

Haupttheil:	Bocc.:	ep. : dr. = 211 : 133 = 1 1/2	: 1
	Ch.:	= 520 : 642 = 1	: 1 1/4
Wiederholung:	Bocc.:	= 90 : 150 = 1	: 1 2/3
	Ch.:	= 105 : 35 = 3	: 1

In der Entwicklung offenbart sich — wie schon früher — auch hier der enge Anschluss Chaucers an Boccaccio. Ihre drei Theile weisen folgende Mischung der Elemente auf:

	Fil.	Tr.
1.	ep. : dr. = 418 : 894 = 1 : 2 1/7	483 : 1190 = 1 : 2 1/2
2.	= 363 : 477 = 1 : —1 1/3	500 : 599 = 1 : 1 1/5
3.	= 218 : 446 = 1 : 2	125 : 218 = 1 : 1 3/4

In der Lösung ergeben sich wieder Unterschiede. Sie zerfällt in zwei Theile. Im aufklärenden ersten überwiegt bei Boccaccio das dramatische Element, während dasselbe bei Chaucer dem epischen die Wage hält:

Bocc.: ep. : dr. = 161 : 215 = 1 : 1 1/3
Ch.: = 155 : 153 = 1 : 1

Der zweite, katastrophale Theil ist bei beiden Dichtern rein episch, jedoch bei Chaucer dreimal länger als bei Boccaccio.

So kommen die führenden Tendenzen auch in den Details der Lösung kräftig zum Durchbruch.

Überblickt man die Ergebnisse der Mischung des epischen und dramatischen Elementes sowohl für die Dichtungen im allgemeinen wie für deren Compositions-theile und -theilchen im besonderen, so zeigt sich, dass die Verwendung dieses Kunstmittels völlig in Einklang steht mit dem verschiedenen Charakter der beiden Dichtungen, respective ihrer verschiedenartigen Abschnitte, dass sich neben generellen auch individuelle Unterschiede ergeben und dass diese letzteren einzig aus der persönlichen Auffassung und Stimmung der Dichter erfließen. Zugleich hat sich für Chaucer ein feinerer Formsinn als für Boccaccio erwiesen, denn jener bringt die generellen Tendenzen zu schärferem Ausdruck als dieser.

b) Das epische und dramatische Element in den epischen und dramatischen Bildern.

Neben der Composition ist es die Construction, welche auf die Vertheilung des epischen und dramatischen Elementes sehr starken Einfluss nimmt. Dass in den epischen wie in den dramatischen Bildern beide Elemente vertreten sein können und dass in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element überwiegt, liegt auf der Hand. Da diese generellen Verhältnisse beiden Dichtungen gemeinsam sind, fragt es sich, wie sich dieselben im Einzelfalle individuell nuancieren. Es verhält sich:

in Fil.:	in den ep. B.:	ep.:dr.	= 979 : 537 =	$1^{6}/_{7}$	: 1
	„ „ dr. B.:		= 1079 : 2917 =	1	: $2^{3}/_{4}$
„ Tr.:	„ „ ep. B.:		= 1186 : 621 =	—2	: 1
	„ „ dr. B.:		= 2008 : 4242 =	1	: $2^{1}/_{10}$

Demnach zeigt Boccaccio auch hierin seine Tendenz nach dem dramatischen Elemente, und zwar in positiver Art darin, dass er es dort, wo es überwiegen soll, nämlich in den dramatischen Bildern, sehr stark vorschlagen lässt (1 : $2^{3}/_{4}$), in negativer Art darin, dass er es dort, wo es kärglich erscheinen soll, nämlich in den epischen Bildern, zu Ungunsten des epischen Elementes nur wenig eindämmt ($1^{6}/_{7}$: 1).

Anders verhält sich Chaucer: er lässt in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element, also das homogene dem heterogenen gleich stark überwiegen (und zwar je um das Doppelte). So entspricht er den generellen Tendenzen der Bildarten in dieser ausgleichenden Weise mit feinem Formgefühl.

Diese totalen Verhältnisse bedürfen nun einer specialisierten Untersuchung im Hinblick auf die Haupttheile der Composition. Es hat sich hierin ein Unterschied zwischen den episch-fabulistischen Partien (der Exposition, des erregenden Moments und der Lösung) und den dramatisch-psychologischen Partien (der Verwicklung und Entwicklung) ergeben — bei seitlich stehendem episch-dramatischen, fabulistisch-psychologischem Höhepunkte. Diese Scheidung ist somit auch hier zugrunde zu legen, wo es sich fragt, ob und inwieweit das Mischungsverhältnis der beiden Elemente in den beiden Bildarten sich nach deren Lagerung in diesen drei verschiedenen Partien verändert.

1. Die episch-fabulistischen Partien.

Es verhält sich hier:

bei Bocc.:	in ep. B.:	ep. : dr.	= 256 : 64 = 4 : 1
	„ dr. B.:		= 236 : 260 = 1 : $1^{1}/_{10}$
„ Ch.:	„ ep. B.:		= 298 : 101 = 3 : 1
	„ dr. B.:		= 326 : 164 = 2 : 1

Demnach ist der Unterschied der beiden Bildarten nach ihrem Mischungsverhältnis der beiden Elemente bei Boccaccio sehr stark (Spannweite: $5\frac{1}{10}$), bei Chaucer sehr schwach (Spannweite: 1). Boccaccio geht extrem vor, Chaucer gleicht aus: Boccaccio ist in den epischen Bildern sehr episch, in den dramatischen Bildern aber recht dramatisch gegen die Tendenz der Partie, während Chaucer im epischen Bilde zwar etwas weniger episch als Boccaccio ist, im dramatischen Bilde — der Tendenz der Partie entsprechend — das dramatische Element stark einschränkt. So weiß Chaucer als der feinere Künstler den epischen Grundton der Partie überall festzuhalten, ohne den Unterschied der Bildarten zu verwischen.

2. Die dramatisch-psychologischen Partien.

Es verhält sich hier:

bei Bocc.:	in ep. B.:	ep. : dr. =	611 : 337 =	$+1\frac{3}{4}$:	1
	„ dr. B.:	=	654 : 2502 =	1 :	—4
bei Ch.:	in ep. B.:	=	755 : 450 =	$1\frac{2}{3}$:	1
	„ dr. B.:	=	1190 : 3429 =	1 :	$2\frac{2}{3}$

Auch hier erweist sich Boccaccio (mit einer Spannweite von $5\frac{3}{4}$) extremer gegenüber dem mehr ausgleichenden Chaucer (mit einer Spannweite von $4\frac{1}{3}$). Boccaccio gelangt hiezu wieder durch seine Vorliebe für das dramatische Element, dem er natürlich in den dramatischen Bildern die Zügel schießen lässt, während Chaucer trotz seiner Mäßigung den dramatischen Grundton der Partie unter Wahrung der Eigenart der Bilder-Kategorien mit voller Deutlichkeit festhält.

Vergleicht man zusammenfassend die beiden verschieden gearteten Partien direct miteinander, so springt der Unterschied der beiden Dichter noch deutlicher ins Auge.

a) Das epische Bild.

Hierin verhält sich:

bei Bocc.:	in den ep. Part. : ep. : dr. =	4	: 1
	„ „ dr. „ : =	$+1\frac{3}{4}$	: 1
bei Ch.:	in den ep. Part.: =	3	: 1
	„ „ dr. „ : =	$1\frac{2}{3}$	: 1

Im epischen Bilde überwiegt also bei beiden Dichtern in beiden Partien das epische Element, u. zw. in den epi-

schen Partien stärker als in den dramatischen. Über diese generelle Gleichheit hinaus ergiebt sich nur ein gradueller Unterschied, indem Chaucer das epische Bild der epischen Partie etwas weniger episch gestaltet als Boccaccio, und auch das epische Bild der dramatischen Partie um ein Geringes dramatischer gestaltet als Boccaccio. Somit wird das epische Bild bei Chaucer durch einen stärkeren Einschlag dramatischen Elementes etwas lebhafter als es bei Boccaccio gewesen.

b) Das dramatische Bild.

Hierin verhält sich:

bei Bocc.:	in der ep. Part.:	ep. : dr. = 1 :	$1^{1}/_{10}$
	„ „ dr. „ :	= 1 :	—4
bei Ch.:	in der ep. Part.:	= 2 :	1
	„ „ dr. „ :	= 1 :	$2^{2}/_{3}$

Im dramatischen Bilde zeigt sich ein größerer individueller Unterschied zwischen den beiden Dichtern. Boccaccio schabloniert, indem er hier in beiden Partien das dramatische Element überwiegen lässt. Chaucer specialisiert: in der epischen Partie überwiegt das epische Element, in der dramatischen das dramatische.

Fasst man diese Erscheinungen zur Charakteristik der Dichter zusammen, so gewahrt man, dass Boccaccio allerdings quantitativ stärker im Dramatischen ist als Chaucer, dass aber Chaucer qualitativ besser im Dramatischen ist als Boccaccio. Durch weise und stil-sichere Vertheilung weiß sich der Engländer die kräftigere Wirkung seines dramatischen Elementes zu sichern. Er macht sein episches Bild überhaupt lebendiger, weil etwas weniger episch als sein Vorgänger, und er lässt die Tendenzen der Partien auf das wichtigere dramatische Bild einen viel größeren Einfluss gewinnen als Boccaccio. So gestaltet sich Chaucer seine diesbezüglichen künstlerischen Ausdrucksmittel wirksamer und erweist sich hiedurch als der feinere Stilist.

3. Der Höhepunkt.

Hier zeigt Boccaccio keinerlei wesentlichen Unterschied: in den epischen wie in den dramatischen Bildern verhält sich ep. : dr. = 1 : 1.

Hingegen ist der Unterschied bei Chaucer stark: es verhält sich:

in ep. Bildern: ep. : dr. = 133 : 70 = 2 : 1
„ dr. „ = 492 : 649 = 1 : 1 1/3

Dies ist sehr bezeichnend. Weil im Höhepunkt sich keinerlei Tendenzen weder nach der epischen, noch nach der dramatischen Richtung hin einstellen, so wirken einzig und stark die Tendenzen der Bildart.

c) Der Umbildungs-Process.

Auch in Hinblick auf die stilistische Darstellung soll die Arbeit Chaucers genetisch betrachtet werden.

α) Summarischer Überblick.

1. Das epische Element.

Hievon hat:
Fil.: 2058 Zeilen
Tr.: 3194 „ , also um 1136 Zeilen mehr.

Theilt man nach epischen und dramatischen Bildern, so hat:

1. in den ep. B.: Fil. 979 Zeilen
Tr. 1186 „ , also um 207 Zeilen mehr;
2. in den dr. B.: Fil. 1079 Zeilen
Tr. 2008 „ , also um 929 Zeilen mehr.

2. Das dramatische Element.

Hievon hat:
Fil.: 3454 Zeilen
Tr.: 4863 „ , also um 1409 Zeilen mehr.

Theilt man nach epischen und dramatischen Bildern, so hat:

1. in den ep. B.: Fil.: 537 Zeilen
Tr.: 621 „ , also um 84 Zeil. mehr;
2. in den dr. B.: Fil.: 2917 Zeilen
Tr.: 4242 „ , also um 1325 Zeil. mehr.

Somit stellt sich für Chaucer überall eine Vermehrung heraus. Er vermehrt im allgemeinen:

das ep. Element um + 1/2
„ dr. „ „ + 2/5

Also er vermehrt das epische Element stärker als das dramatische. Das stimmt zum Humoristen, der seine Fabel durch feinere Intrigue verwickelter und durch genrehafte Behandlung des Milieu realistischer gestalten musste.

Er vermehrt das epische Element:

a) in ep. Bildern um $+\frac{1}{5}$
b) „ dram. „ „ fast das Doppelte.

Das stimmt zu seiner nothwendigen Vorliebe für das dramatische Bild, welches seinen Absichten künstlerisch viel mehr entgegenkommt als das epische Bild. Daher auch hier die größere Veränderung.

Er vermehrt das dramatische Element:

a) in ep. Bildern um $-\frac{1}{6}$
b) „ dr. „ „ $-\frac{1}{2}$

Auch hier wieder die größere Veränderung im individuell wichtigeren dramatischen Bilde.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so erweist sich für das epische Bild die weitaus geringere Veränderung, für das dramatische die weitaus größere u. zw. im einzelnen derart, dass Chaucer am epischen Bild seiner Vorlage das epische Element etwas stärker vermehrt als das dramatische ($+\frac{1}{5} : -\frac{1}{6}$), während er am dramatischen Bild seiner Vorlage das epische Element ungemein viel mehr verstärkt als das dramatische ($-2 : -\frac{1}{2}$). Man darf also von einer relativen Ver-Episierung der Vorlage in der Umdichtung sprechen, die in künstlerischer Art an den geeigneten Stellen vollzogen wird.

β) Detaillierte Darstellung.

Diese Endergebnisse sozusagen abstracter Art müssen nun auf ihre concrete Entstehung hin erforscht werden, d. h. es muss gezeigt werden, wie sie im einzelnen zustande kommen u. zw. durch Verschiebungen (Vermehrung oder Verminderung an übernommenen Bildern), durch Verlust (an ausgefallenen Bildern) oder durch Gewinn (an neugedichteten Bildern). Damit erst gelangt man zu einem Einblick in die Art der Umdichtung Chaucers.

I. Episches Element.

a) In epischen Bildern.

1. Verschiebungen:

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Exposition:	1.	32		35	3	—	Zeil.
Erreg. Moment:	1.	16		21	5	—	„
	2.	74		67	—	7	„
Verwicklung 1.:							
„ 2.:	1.	44		28	—	16	„
	2.	28		8	—	20	„
„ 3.:							
„ 4.:							
Höhepunkt 1.:	2.	32		28	—	4	„
2.:	3.	48		63	15	—	„
Entwicklung 1.:	1.	39		56	17	—	„
	2.	80		60	—	20	„
„ 2.:	3.	78		79	1	—	„
	4.	37	5.	56	19	—	„
	5.	59	6.	47	—	12	„
	6.	74	7.	75	1	—	„
	7.	34	8.	30	—	4	„
„ 3.:	8.	54	10.	41	—	13	„
	9.	64	11.	43	—	21	„
Lösung 1.:	1.	80		56	—	24	„
	2.	22		28	6	—	„
„ 2.:	3.	32		63	31	—	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Exposition:	32	35	3	—	= + 3	Zeil.
Erreg. Moment:	90	88	5	7	= − 2	„
Verwicklung:	72	36	—	36	= −36	„
Höhepunkt:	80	91	15	4	= +11	„
Entwicklung:	519	487	38	70	= −32	„
Lösung:	134	147	37	24	= +13	„
	927	884	98	141	= −43	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten episch. Bildern:

	Tr.	
Verwicklung 4:	3. 14	
	4. 25	123 Zeilen
	5. 84	
Höhepunkt 1:	1. 42	42 „
Entwicklung 2:	4. 36	
	9. 52	109 „
3:	12. 21	
Lösung 2:	4. 28	28 „
Totaler Zuwachs:		302 Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von ep. Bildern:

	Fil.	
Höhepunkt 1:	1. 32	Zeilen
Entwicklung 3:	10. 20	„
Totaler Abgang:	52	Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
98	302	141	52
400		193	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 207 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung erweist sich quantitativ aus dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +2, qualitativ aus dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfall):

discret : radical = 239 : 354 = 1 : —1 $^1/_2$.

Die positive Arbeit wird hier dreimal stärker radical geleistet als discret (302 : 98 = +3 : 1), die negative fast dreimal stärker discret als radical (141 : 52 = —3 : 1).

b) In dramatischen Bildern.

1. **Verschiebungen:**

		Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.	
Exposition:	I.	32	35	3	—	Zeil.
Erreg. Moment:	I.	56	124	68	—	„
	II.	40	47	7	—	„
	III.	49	49	—	—	„

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Verwicklung 1.:	I.	36		91	55	—	Zeil.
„ 2.:	II.	37		79	42	—	„
	III.	14		111	97	—	„
„ 3.:	IV. } V. }	20	Vb.	30	10	—	„
	VI.	15		21	6	—	„
	VIII.	7	VII.	65	58	—	„
Höhepunkt 1.:	II.	82	IVc.	170	88	—	„
	III.	19	VI.	26	7	—	„
„ 2.:	IV.	42	VII.	42	—	—	„
Entwicklung 1.:	I.	41		46	5	—	„
	II.	38		48	10	—	„
	III.	53		63	10	—	„
	IV.	20		28	8	—	„
	V.	34		40	6	—	„
	VI.	10	VII.	6	—	4	„
	VII.	103	VIII.	121	18	—	„
„ 2.:	VIII.	11	IX.	17	6	—	„
	IX.	70	X.	108	38	—	„
	Xa.	32	XIa.	13	—	19	„
	Xb.	20	XIb.	7	—	13	„
Lösung 1.:	I.	41		56	15	—	„
	II.	18		15	—	3	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Exposition:	32	35	3	—	= + 3	Zeil.
Erreg. Moment:	145	220	75	—	= + 75	„
Verwicklung:	129	397	268	—	= +268	„
Höhepunkt:	143	238	95	—	= + 95	„
Entwicklung:	432	497	101	36	= + 65	„
Lösung:	59	71	15	3	= + 12	„
	940	1458	557	39	= +518	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten dramatischen Bildern:

		Tr.		
Verwicklung 2.:		IV.	23	Zeilen
		Va.	21	„

	Tr.		
Verwicklung 3.:	VIII.	38	Zeilen
„ 4.:	IX—XX.	199	„
Höhepunkt 1.:	I—IVb.	240	„
	V.	14	„
Entwicklung 1.:	VI.	15	„
	Totaler Zuwachs:	550	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von dramatischen Bildern:

		Fil.	
Verwicklung 3.:	VII.	14	Zeilen
„ 4.:	IX—X.	51	„
Höhepunkt 1.:	I.	46	„
Entwicklung 3.:	XI.	28	„
	Totaler Abgang:	139	Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
557	550	39	139
1107		178	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 929 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ an dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +6, qualitativ an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfall):

discret : radical = 596 : 689 = 1 : 1 $^{1}/_{6}$

Die positive Arbeit wird hier discret und radical zu gleichen Hälften geleistet (557 : 550 = 1 : 1), die negative 3 $^{1}/_{2}$mal stärker radical als discret (139 : 39 = 3 $^{1}/_{2}$: 1).

II. Dramatisches Element.

a) In epischen Bildern.

1. **Verschiebungen:**

		Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.	
Erreg. Moment:	1.	0	21	21	—	Zeil.
	2.	62	38	—	24	„

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Verwicklung 2.:	1.	4		—	—	4	Zeil.
	2.	12		—	—	12	„
Höhepunkt 2.:	3.	128		28	—	100	„
	4.	8		42	34	—	„
Entwicklung 1.:	1.	57		56	—	1	„
	2.	0		17	17	—	„
„ 2.:	3.	34		12	—	22	„
	4.	19	5.	28	9	—	„
	5.	21	6.	30	9	—	„
	6.	102	7.	100	—	2	„
	7.	30	8.	54	24	—	„
„ 3.:	8.	52	10.	43	—	9	„
	9.	6	11.	6	—	—	„
Lösung 1.:	1.	0		42	42	—	„
	2.	2		0	—	2	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Erreg. Moment:	62	59	—	3	= — 3	Zeil.
Verwicklung:	16	—	—	16	= —16	„
Höhepunkt:	136	70	34	100	= —66	„
Entwicklung:	321	346	59	34	= +25	„
Lösung:	2	42	42	2	= +40	„
	537	517	135	155	= —20	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten epischen Bildern:

		Tr.		
Verwicklung 4.:	4.	3	3	Zeilen
Entwicklung 2.:	4.	69	101	„
	9.	32		
Totaler Zuwachs:			104	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von epischen Bildern kommt nicht vor, also = 0.

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
135	104	155	0
239		155	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 84 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ an dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +1 1/2, qualitativ an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Umdichtung und Ausfall):

discret : radical = 290 : 104 = —3 : 1

Die positive Arbeit wird hier stärker in discreter als in radicaler Art geleistet (135 : 104 = +1 1/4 : 1), die negative nur in discreter Art (155 : 0 = ∞ : 0).

b) In dramatischen Bildern.

1. Verschiebungen:		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.
Exposition:	I.	8		7	—	1
Erreg. Moment:	I.	24		9	—	15
	II.	0		2	2	—
	III.	15		35	20	—
Verwicklung 1.:	I.	228		455	227	—
„ 2.:	II.	235		467	232	—
	III.	74		106	32	—
„ 3.:	IV. V.	164	Vb.	89	—	75
	VI.	33		58	25	—
	VIII.	73		58	—	15
Höhepunkt 1.:	II.	70	IVc.	159	89	—
	III.	45	VI.	58	13	—
„ 2.:	IV.	22	VII.	7	—	15
Entwicklung 1.:	I.	87		80	—	7
	II.	250		267	17	—
	III.	11		7	—	4
	IV.	56		49	—	7
	V.	74		100	26	—
	VI.	30	VII.	36	6	—
	VII.	329	VIII.	453	124	—
„ 2.:	VIII.	133	IX.	137	4	—
	IX.	138	X.	137	—	1
„ 3.:	Xa.	156	XIa.	43	—	113
	Xb.	208	XIb.	126	—	82
Lösung 1.:	I.	119		49	—	70
	II.	94		62	—	32

Zusammenfassung.

Exposition:	8	7	—	1	= — 1
Erreg. Moment:	39	46	22	15	= + 7
Verwicklung:	807	1233	516	90	= +426
Höhepunkt:	137	224	102	15	= + 87
Entwicklung:	1472	1485	177	214	= — 37
Lösung:	213	111	—	102	= —102
	2676	3056	817	437	= +380

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten dramatischen Bildern:

		Tr.	
Verwicklung 2.:	IV.	68	Zeilen
	Va.	21	„
„ 3.:	VIII.	11	„
„ 4.:	IX—XX.	536	„
Höhepunkt 1.:	I—IV b.	411	„
	V.	14	„
Entwicklung 1.:	VI.	125	„
	Totaler Zuwachs:	1186	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von dramatischen Bildern:

		Fil.	
Verwicklung 3.:	VII.	18	Zeilen
„ 4.:	IX—X.	181	„
Höhepunkt 1.:	I.	18	„
Entwicklung 3.:	XI.	24	„
	Totaler Abgang:	241	Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
817	1186	437	241
2003		678	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 1325 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ an dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : —3, qualitativ

an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfall):

discret : radical = 1254 : 1427 = 1 : 1 $^{1}/_{7}$

Die positive Arbeit wird hier fast um die Hälfte stärker radical als discret geleistet (1186 : 817 = 1 : —1 $^{1}/_{2}$), die negative fast doppelt so stark discret als radical (437 : 241 = —2 : 1).

γ) Die Ergebnisse.

Der Umbildungs-Process von der Vorlage „Filostrato“ zur Nachdichtung „Troilus“ gewährt tiefe Einblicke in die dichterische Thätigkeit Chaucers und auf diesem Umwege in die Eigenart der beiden Dichtungen.

Vor allem lässt sich die Intensität der Umbildung festlegen und zwar an zwei Momenten:

1. in summarischer Weise an dem Endeffect;
2. in specieller Weise an der Art der Bewegung.

Der Endeffect ist überall ein positiver, d. h. Chaucer verbreitert durchaus seine Vorlage.

Die Art der Bewegung versinnlicht am knappsten das Verhältnis vom Abgang zum Zuwachs. Chaucer beschneidet nämlich überall seine Vorlage; da er sie aber zugleich auch überall vermehrt, und das in stärkerem Maße als er sie beschneidet, so überwiegt der Zuwachs den Abgang.

Der Endeffect und die Art der Bewegung stimmen beiläufig zusammen (was ja an sich nicht nöthig wäre) und es ergibt sich hieraus folgende Intensitätsreihe bei schrittweiser Steigerung:

	Abgang : Zuwachs	effective Vermhrg.
1. dr. El. im ep. B.:	1 : +1 $^{1}/_{3}$	um: — $^{1}/_{6}$
2. ep. „ „ „ „ :	1 : +2	„ + $^{1}/_{5}$
3. dr. „ „ dr. „ :	1 : —3	„ — $^{1}/_{2}$
4. ep. „ „ „ „ :	1 : +6	„ —2

Daraus ergibt sich:

a) dass das dramatische Bild der Vorlage von Chaucer intensiver umgebildet wird als das epische;

b) dass das epische Element der Vorlage von Chaucer intensiver umgebildet wird als das dramatische.

Dies stimmt völlig zum Gegensatz zwischen dem humoristischen Chaucer und sentimentalen Boccaccio. Die verwickeltere Fabel Chaucers verlangt eine bestimmtere Prägung, drängt somit mehr nach präciser Action und bedarf mehr vom scharf-umrissenen dramatischen Bilde. Daher dessen intensivere Umbildung. Weiters nöthigt Chaucer seine humoristische Tendenz zu breit-genremäßiger Ausmalung des Milieu und dazu braucht er viel vom epischen Elemente der Beschreibung. Daher dessen intensivere Umbildung.

Die Umbildung selbst ist nun zweifacher Art: entweder discret, wenn Bilder der Vorlage als solche in der Umdichtung erhalten bleiben, oder radical, wenn einerseits ganze Bilder der Vorlage ausfallen, andererseits in die Umdichtung neue Bilder eingeschaltet werden.

Auch hierin unterscheiden sich die beiden Bildarten in bezeichnender Weise.

a) Das dramatische Bild.

Die discrete Arbeit (u. zw. die positive Vermehrung zusammen mit der negativen Verminderung der beiden Elemente) wird von der radicalen Arbeit (u. zw. der positiven Neudichtung zusammen mit der negativen Ausscheidung der beiden Elemente) übertroffen:

dram. Bild { episches Element: discr. : rad. = 1 : $1^1/_6$
dram. „ = 1 : $1^1/_7$

Der Unterschied hinsichtlich der beiden Elemente ist hier ganz gering.

Das dramatische Bild wird also von Chaucer ziemlich radical gearbeitet: es ist ja das Bild, welches er für seine Darstellung nöthiger braucht als das epische und welches seiner Begabung näher liegt als dieses.

b) Das epische Bild.

Hier unterscheidet sich die Arbeit hinsichtlich der Elemente.

ep. Bild { ep. Element: discr. : rad. = 1 : —$1^1/_2$
dr. „ = —3 : 1

Daraus ergibt sich, dass Chaucer in den vorliegenden epischen Bildern, die er als brauchbar übernimmt, den dramatischen Bestand bereichert, wie er ja überhaupt durch stärkere Dramatisierung seine Darstellung verlebendigt. Überdies dichtet er auch neue epische Bilder nach Bedarf: diese nun enthalten — getreu ihrer stilreinen Function — überwiegend episches Element. So kommt es, dass im epischen Bilde von Troilus die Stärkung des dramatischen Elementes in discreter, die des epischen Elementes in radicaler Art sich vollzieht.

Nun fragt es sich, wie sich innerhalb der Bildarten und innerhalb deren Bestand an den beiden Elementen die Arbeit in positiver und negativer Beziehung vollzieht unter Beachtung der discreten, resp. radicalen Arbeitsmanier.

a) Das dramatische Bild.

Hinsichtlich des dramatischen Elementes ist die positive Arbeit vorwiegend radical, die negative sehr stark discret:

dram. Element { positive Arbeit: discr. : rad. = 1 : 1½
negative „ = —2 : 1

Demnach vermehrt Chaucer das dramatische Element in den dramatischen Bildern vorwiegend dadurch, dass er in seinen neugedichteten dramatischen Bildern das dramatische Element sehr stark überwiegen lässt, d. h. seine neuen Bilder äußerst stilrein ausgestaltet, während er das dramatische Element vermindert hauptsächlich durch Eindämmung des dramatischen Elementes übernommener dramatischer Bilder.

Hinsichtlich des epischen Elementes hält sich die positive Arbeit in der discreten und radicalen Manier das Gleichgewicht, während die negative Arbeit sehr radical vorgenommen wird:

ep. Element { positive Arbeit: discr. : rad. = 1 : 1
negative „ = 1 : 3½

Demnach vermehrt Chaucer das epische Element in gleichem Maße durch dessen Erweiterung in übernommenen

Bildern, wie durch dessen Auftreten in neugedichteten Bildern, während er es hauptsächlich dadurch vermindert, dass er dramatische Bilder der Vorlage fallen lässt.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so zeigt sich, dass Chaucer das gute dramatische Bild, d. h. jenes mit stark dramatischem Einschlag möglichst schont, das schlechte dramatische Bild, d. h. jenes mit stark epischem Einschlag oft vernichtet, und dass er das neue dramatische Bild mit dramatischem Element reichlich ausstattet, dass er also positiv und negativ sehr stilrein arbeitet.

b) Das epische Bild.

Hinsichtlich des dramatischen Elementes ist die positive Arbeit stark discret, die negative ausschließlich discret:

dram. Element	positive Arbeit: discr. : rad.	=	$+1^1/_4$: 1
	negative „	=	∞ : 0

Demnach ergeben sich die Veränderungen fast nur an übernommenen epischen Bildern. Das dramatische Element spielt im epischen Bilde überhaupt bloß eine bescheidene Rolle.

Hinsichtlich des epischen Elementes ist die positive Arbeit sehr radical, die negative sehr discret:

ep. Element	positive Arbeit: discr. : rad.	=	1 : +3
	negative „	=	—3 : 1

Demnach vermehrt Chaucer das epische Element im epischen Bilde vorwiegend durch Neudichtung, er vermindert es vorwiegend durch Eindämmung an übernommenen epischen Bildern.

Auch hierin spiegelt sich das stilreine Vorgehen des Engländers.

d) Das lyrische Element.

Wurde bisher nur zwischen dem epischen und dramatischen Element geschieden, d. h. zwischen dem berichtenden Dichter und den redenden Figuren, so muss nun deren Part genauer unterschieden werden. Ihre Reden sind und wirken bloß stimmungsmäßig und sind dann lyrischer Art oder sie bilden einen Bestandtheil der Innenhandlung, indem

in ihnen Entschlüsse reifen, wodurch die geistige Handlung weiterrückt, und sie sind dann dramatisch im eigentlichen Sinne. Formal kommen hier wie dort nur Monologe in Betracht. Ob diese Monologe gesprochen, in Briefform geschrieben oder in Liedform gesungen erscheinen, ändert an ihrem essentiellen Charakter nichts.

Weil das lyrische Element neben dem eigentlich dramatischen nur eine verhältnismäßig geringe Rolle spielt, so kann seine Bedeutung bloß in Hinblick auf das eigentlich dramatische Element dargelegt werden.

Das summarische Verhältnis für die Gesammtdichtungen stellt sich folgendermaßen:

$$\text{lyr.} : \text{dram.} \begin{cases} \text{in Fil.} = 861 : 2593 = 1 : 3 \\ \text{,, Tr.} = 845 : 4018 = 1 : 4^3/_4 \end{cases}$$

Der starke Unterschied in diesen Grundverhältnissen ist sehr charakteristisch: beim sentimentalen Boccaccio ist das lyrische Element fast um Zweidrittel stärker entwickelt als beim humoristischen Chaucer.

Betrachtet man nun das Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen im einzelnen hinsichtlich der Composition, so ergibt für beide Dichtungen die generelle Gemeinsamkeit, dass das lyrische Element in den sachlichen Partien der Exposition und Lösung ganz oder fast ganz fehlt, dass im erregenden Moment, wo der dramatische Conflict erst keimt, das lyrische Element ausschließlich herrscht, dass in den persönlichen Partien der Verwicklung, des Höhepunktes und der Entwicklung das lyrische Element neben dem dramatischen immer mitvertreten ist. All dies ergibt sich aus der geistigen Structur der einzelnen Compositionstheile.

Für die Vergleichung der beiden Dichter kommen also nur die Verwicklung, der Höhepunkt und die Entwicklung in Betracht.

Ähnliche Verhältnisse bei nur graduellem Unterschied bieten die relativ dramatischere Verwicklung und die relativ lyrischere Entwicklung. Auch dies stimmt generell zum Charakter des betreffenden Fabelstückes: die heitere Verwicklung gibt zu lyrischer Ausführung weniger Anlass als

die düstere Entwicklung, denn der Schmerz löst die Klage leichter aus als die Freude den Jubel. Bezeichnend sind die graduellen Unterschiede. Es verhält sich:

in der Verw.	bei Bocc.: lyr.: dr.	= 144 : 878 = 1 :	6
	„ Ch.:	= 55 : 1817 = 1 :	33
in der Entw.	bei Bocc.: lyr.: dr.	= 480 : 1337 = 1 : —	3
	„ Ch.:	= 573 : 1434 = 1 :	$2^1/_2$

Das lyrische Element ist also bei Boccaccio in der Entwicklung doppelt so stark als in der Verwicklung, bei Chaucer dreizehnmal stärker. Chaucer entspricht also der Eigenart der gegensätzlichen Compositionstheile ungemein viel schärfer als Boccaccio. Er erreicht dies dadurch, dass er in der Verwicklung das dramatische Element um mehr als das Fünffache das lyrische überwiegen lässt im Vergleich mit Boccaccio, dass er aber in der Entwicklung noch etwas lyrischer wird als dieser.

Im Höhepunkt unterscheiden sich die Dichter principiell: Boccaccio gestaltet denselben sehr lyrisch, Chaucer sehr dramatisch, worin jeder seine Auffassung des Stoffes deutlichst zum Ausdruck bringt. Es verhält sich hier:

lyr. : dram.	bei Bocc.	= 136 : 155 = 1 : + 1
	„ Chauc.	= 70 : 649 = 1 : + 9

So zeigt sich denn auch im Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen, wenn man es in den verschiedenen Compositionstheilen besieht, die Kunst und Stimmung der beiden verschieden gearteten Dichter in deutlicher Art.

Hinsichtlich der Construction fragt es sich, wie sich das Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen innerhalb des epischen, resp. dramatischen Bildes gestaltet. Von vorneherein ist es klar, dass das bestimmter gehaltene dramatische Bild eine Vorliebe für das dramatische Element aufweisen wird, weil in diesem die Innenhandlung kerniger zum Ausdrucke kommt, als im lyrischen Elemente, dessen vergleichsweise Verschwommenheit besser zur Unbestimmtheit des epischen Bildes passt. Die Stimmung

erfließt eben leichter aus der Situation, den Entschluss zeitigt die Action. So begreift es sich, dass vom lyrischen Elemente überhaupt ein viel größerer Bruchtheil der Gesammtmasse auf die epischen Bilder entfällt, als diesen ihrer Gesammtmasse nach zukommen sollte. Es verhalten sich:

in Fil.	ep. Bilder: dram. Bilder	= 1516 : 3996	$= 1 : 2^2/_3$
	lyr. in ep. B. : lyr. in dr. B.	= 343 : 518	$= 1 : 1^1/_2$
in Tr.	ep. Bilder: dram. Bilder.	= 1807 : 6250	$= 1 : 3^1/_2$
	lyr. in ep. B. : lyr. in dr. B.	= 385 : 460	$= 1 : 1^1/_5$

Demnach drängt also Chaucer das lyrische Element noch stärker von den dramatischen nach den epischen Bildern ab als Boccaccio.

Noch deutlicher zeigt sich diese generelle und individuelle Tendenz, wenn man das lyrische Element im Verhältnis zum dramatischen betrachtet. Es verhält sich:

in Fil.	in ep. Bildern: lyr. : dram.	= 343 : 194	$= 1^3/_4 : 1$
	„ dr. „	= 518 : 2399	$= 1 : 4^3/_5$
in Tr.	in ep. Bildern: lyr. : dram.	= 385 : 236	$= 1^3/_5 : 1$
	„ dr. „	= 460 : 3782	$= 1 : 8^1/_5$

In beiden Dichtungen überwiegt das lyrische Element das dramatische in den epischen Bildern, und umgekehrt das dramatische Element das lyrische in den dramatischen Bildern. Dabei zeigt aber Boccaccio eine geringere Spannweite der Verhältnisse ($1^3/_4 : 1$, $1 : 4^3/_5 = +6$) als Chaucer ($1^3/_5 : 1$, $1 : 8^1/_5 = -10$). Im epischen Bilde sind die Verhältnisse ziemlich gleich (Boccaccio: $1^3/_4 : 1$, Chaucer: $1^3/_5 : 1$), im dramatischen Bilde ist Chaucer fast um die Hälfte weniger lyrisch als Boccaccio ($1 : 4^3/_5$ und $1 : 8^1/_5$). Chaucer dämmt also das ihm weniger sympathische, lyrische Element in stilfeiner Art dort ein, wo sich das mit der generellen Tendenz leichter verträgt, nämlich im dramatischen Bild, während Boccaccio seiner Vorliebe auch im minder passenden dramatischen Bilde nachgibt.

Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Verfolgt man sie ins Detail der compositionellen Partien, so kommen nur Verwicklung und Entwicklung einer-

seits, der Höhepunkt andererseits in Betracht — wie oben gezeigt worden.

In Verwicklung und Entwicklung verhält sich

a) im epischen Bilde:

in Fil: lyr. : dr. = 145 : 192 = 1 : 1½
„ Tr: 214 : 236 = 1 : +1

b) im dramatischen Bilde:

in Fil: lyr. : dr. = 479 : 2023 = 1 : +4
„ Tr: 414 : 3915 = 1 : 9½

Demnach ist — wie zu erwarten — das epische Bild lyrischer als das dramatische und ist Boccaccio lyrischer als Chaucer, aber es ist Boccaccio im epischen Bilde weniger lyrisch als Chaucer, im dramatischen Bilde lyrischer als Chaucer. In der Vertheilung der lyrischen Elemente ist also Chaucer stilreiner als Boccaccio, weil er der generellen Vorliebe des epischen Bildes für das lyrische und der generellen Abneigung des dramatischen Bildes gegen das lyrische kräftigeren Ausdruck verleiht als Boccaccio.

Im Höhepunkte gleichen sich die Dichter: sie verweisen das lyrische Element ausschließlich in die epischen Bilder, das dramatische in die dramatischen. Es verhält sich hier

a) im epischen Bilde:

lyr. : dram. { in Fil. = 136 : 0 = ∞ : 0
„ Tr. = 70 : 0 = ∞ : 0

b) im dramatischen Bilde:

lyr. : dram. { in Fil. = 0 : 155 = 0 : ∞
„ Tr. = 0 : 649 = 0 : ∞

Bisher wurde das lyrische Element summarisch betrachtet in Hinblick auf die Gesammtdichtungen und deren compositionelle und constructive Theile. Dabei hat sich herausgestellt, das Boccaccio das lyrische Element quantitativ bevorzugt, dass es aber Chaucer qualitativ durch bessere Vertheilung stilfeiner behandelt. Nun sollen die Einzelformen des lyrischen Elementes ins Auge gefasst werden.

Vor allem ist zwischen subjectiver Lyrik des Dichters und objectiver seiner Figuren zu unterscheiden. Bloß einmal, am Schlusse des Höhepunktes wird der Dichter u. zw. im Rahmen der Erzählung (also abgesehen von unorganischen Proömien etc.) in eigener Person lyrisch: Boccaccio nur flüchtig in einer Strophe, Chaucer breiter in sechs Strophen. Die objective Figurenlyrik zerfällt in zwei Arten: unmittelbarer und realistischer gibt sie sich im gesprochenen Monolog, mittelbarer und stilisierter in Brief und Lied. Wirksamer, weil organischer, ist die realistische Lyrik. Sehr bezeichnend gestaltet sich das Verhältnis beider Arten bei den Dichtern. Es verhält sich:

stilis. Lyrik : realist. Lyrik { in Fil. = 336 : 517 = 1 : $1^1/_2$
„ Tr. = 196 : 607 = 1 : 3

Die bessere Art ist bei Chaucer doppelt stärker als bei Boccaccio vertreten im Vergleich zur minder guten. Wieder erweist sich Chaucer als der stilfeinere von den beiden. Dieses Ergebnis kommt dadurch zustande, dass Chaucer — absolut genommen — die stilisierte Lyrik gegenüber seinem Vorbilde stark eindämmt (336 : 196 = $1^2/_3$: 1), die realistische etwas verstärkt (517 : 607 = 1 : —$1^1/_5$).

Die realistische Lyrik besteht nun im Einzelnen nur aus Monologen von Held und Heldin u. zw. entfallen hievon:

in Fil.:	auf Troilus : 13,	auf Cressida : 2
„ Tr.:	„ „ : 23,	„ „ 4

Sie lagern bloß im erregenden Moment (der Phase der aufbrechenden Leidenschaft), im Höhepunkte (der Phase der volltrunkenen Leidenschaft — vornehmlich bei Boccaccio) und in der schmerzdurchbebten Entwicklung. Diese Monologe sind sehr verschieden lang. Bei Boccaccio schwanken sie zwischen 2 und 87 Zeilen, bei Chaucer zwischen 1 und 77 Zeilen, wenn man von je einem Monstrum, dort von 128, hier von 125 Zeilen, absieht. Theilt man die Monologe in kurze (bis 20 Zeilen), mittlere (bis 50 Zeilen) und lange (über 50 Zeilen), so entfallen auf:

	kurz	mittel	lang
in Fil:	7	4	3 = 14
„ Tr.:	16	9	1 = 26

Demnach geht die Tendenz Boccaccios auf Länge, die Chaucers auf Kürze, resp. auf stilisierte oder realistische Ausführung. Die Eigenart der Dichter verräth sich somit auch noch in diesem Detail ihrer Arbeit.

Die Elemente der Darstellung in tabellarischer Übersicht.

	Filostrato		ep.	lyr.	dr.	Troilus		ep.	lyr.	dr.
Exposition.										
	1.	32 =	32	—	—	1.	35 =	35	—	—
	I.	40 =	32	—	8	I.	42 =	35	—	7
		72 =	64	—	8		77 =	70	—	7
Erregendes Moment.										
	I.	80 =	56	24	—	I.	133 =	124	9	—
	II.	40 =	40	—	—	II.	49 =	47	2	—
	1.	16 =	16	—	—	1.	42 =	21	21	—
	III.	64 =	49	15	—	III.	84 =	49	35	—
	2.	136 =	74	62	—	2.	105 =	67	38	—
		336 =	235	101	—		413 =	308	105	—
Verwicklung.										
1.:	I.	264 =	36	—	228	I.	546 =	91	—	455
2.:	II.	272 =	37	—	235	II.	546 =	79	—	467
	III.	88 =	14	—	74	III.	217 =	111	—	106
						IV.	91 —	23	49	19
						1.	28 =	28	—	—
	1.	48 =	44	—	4	Va.	42 =	21	—	21
		408 =	95	—	313		924 =	262	49	613
3.:	IV.	84 =	10	—	74 }	b.	119 =	30	—	89
	V.	100 =	10	88	2 }					
	VI.	48 =	15	—	33	VI.	79 =	21	—	58
	VII.	32 =	14	—	18	2.	8 =	8	—	—
	VIII.	80 =	7	56	17	VII.	123 =	65	—	58
	2.	40 =	28	—	12	VIII.	49 =	38	—	11
		384 =	84	144	156		378 =	162	—	216

	Filostrato					Troilus				
4.:	IX.	88 =	7	—	81	IX.	51 =	8	—	43
	X.	144 =	44	—	100	X.	57 =	6	—	51
						XI.	32 =	11	—	21
						XII.	49 =	10	—	39
						3.	14 =	14	—	—
						XIII.	82 =	58	—	24
						XIV.	3 =	2	—	1
						XV.	27 =	4	—	23
						XVI.	42 =	21	—	21
						XVII.	42 =	9	—	33
						XVIII.	14 =	8	6	—
						XIX.	147 =	39	—	108
						4.	28 =	25	—	3
						XX.	189 =	23	—	166
						5.	84 =	84	—	—
		232 =	51	—	181		861 =	322	6	533
	Höhepunkt.									
1.:						1.	42 =	42	—	—
						I.	48 =	39	—	9
						II.	92 =	53	—	39
						III.	56 =	18	—	38
	1.	32 =	32	—	—	IVa.	210 =	19	—	191
	I.	64 =	46	—	18	b.	245 =	111	—	134
	II.	152 —	82	—	70	c.	329 =	170	—	159
	2.	32 =	32	—	—	2.	28 =	28	—	—
						V.	28 =	14	—	14
	III.	64 =	19	—	45	VI.	84 =	26	—	58
		344 =	211	—	133		1162 =	520	—	642
2.:	IV.	64 =	42	—	22	VII.	49 =	42	—	7
	3.	176 =	48	128	—	3.	91 =	63	28	—
		240 =	90	128	22		140 =	105	28	7
3.:	4.	8 =	—	8	—	4.	42 =	—	42	—
	Entwicklung.									
1.:	1.	96 =	39	—	57	1.	112 =	56	—	56
	2.	80 =	80	—	—	2.	77 =	60	4	13
	I.	128 =	41	87	—	I.	126 =	46	80	—

		Filostrato					Troilus			
	II.	288 =	38	—	250	II.	315 =	48	—	267
	III.	64 =	53	—	11	III.	70 =	63	—	7
	IV.	76 =	20	56	—	IV.	77 =	28	49	—
	V.	108 =	34	—	74	V.	140 =	40	—	100
						VI.	140 =	15	125	—
	VI.	40 =	10	—	30	VII.	42 =	6	—	36
	VII.	432 =	103	—	329	VIII.	574 =	121	—	453
		1312 =	418	143	751		1673 =	483	258	932
2.:	3.	112 =	78	—	34	3.	91 =	79	—	12
						4.	105 =	36	—	69
	4.	56 =	37	19	—	5.	84 =	56	28	—
	VIII.	144 =	11	—	133	IX.	154 =	17	—	137
	5.	80 =	59	—	21	6.	77 =	47	—	30
	6.	176 =	74	96	6	7.	175 =	75	96	4
	7.	64 =	34	30	—	8.	84 =	30	54	—
	IX.	208 =	70	—	138	X.	245 =	108	—	137
						9.	84 =	52	32	—
		840 =	363	145	332		1099 =	500	210	389
3.:	8.	106 =	54	—	52	10.	84 =	41	—	43
	9.	70 =	64	—	6	11.	49 =	43	—	6
	10.	20 =	20	—	— }	XIa.	56 =	13	—	43
	Xa.	188 =	32	—	156 }					
	b.	228 =	20	192	16	b.	133 =	7	105	21
	XI.	52 =	28	—	24	12.	21 =	21	—	—
		664 =	218	192	254		343 =	125	105	113

Lösung.

1.:	I.	160 =	41	—	119	I.	105 =	56	—	49
	1.	80 =	80	—	—	1.	98 =	56	42	—
	2.	24 =	22	—	2	2.	28 =	28	—	—
	II.	112 =	18	—	94	II.	77 =	15	—	62
		376 =	161	—	215		308 =	155	42	111
2.:	3.	32 =	32	—	—	3.	63 =	63	—	—
						4.	28 =	28	—	—
							91 =	91	—	—

	Filostrato				Troilus			
	Zusammenfassung.							
Exp.:	72 =	64	—	8	77 =	70	—	7
Err. M.:	336 =	235	101	—	413 =	308	105	—
Verw. 1.:	264 =	36	—	228	546 =	91	—	455
„ 2.:	408 =	95	—	313	924 =	262	49	613
„ 3.:	384 =	84	144	156	378 =	162	—	216
„ 4.:	232 =	51	—	181	861 =	322	6	533
Verw.:	1288 =	266	144	878	2709 =	837	55	1817
Höhep. 1.:	344 =	221	—	133	1162 =	520	—	642
„ 2.:	240 =	90	128	22	140 =	105	28	7
„ 3.:	8 =	—	8	—	42 =	—	42	—
Höhep.:	592 =	301	136	155	1344 =	625	70	649
Entw. 1.:	1312 =	418	143	751	1673 =	483	258	932
„ 2.:	840 =	363	145	332	1099 =	500	210	389
„ 3.:	664 =	218	192	254	343 =	125	105	113
Entw.:	2816 =	999	480	1337	3115 =	1108	573	1434
Lösg. 1.:	376 =	161	—	215	308 =	155	42	111
„ 2.:	32 =	32	—	—	91 =	91	—	—
Lösung:	408 =	193	—	215	399 =	246	42	111
	5512 =	2058	861	2593	8057 =	3194	845	4018

Epische Bilder.

		Exposition.						
1.	32 = 32	—	—	1.	35 = 35	—	—
		Erregendes Moment.						
1.	16 = 16	—	—	1.	42 = 21	21	—
2.	136 = 74	62	—	2.	105 = 67	38	—
		Verwicklung.						
1.:								
2.: 1.	48 = 44	—	4	1.	28 = 28	—	—
3.: 2.	40 = 28	—	12	2.	8 = 8	—	—
4.:				3.	14 = 14	—	—
				4.	28 = 25	—	3
				5.	84 = 84	—	—

Höhepunkt.

Filostrato						Troilus				
1.:	1.	32 =	32	—	—	1.	42 =	42	—	—
	2.	32 =	32	—	—	2.	28 =	28	—	—
2.:	3.	176 =	48	128	—	3.	91 =	63	28	—
	4.	8 =	—	8	—	4.	42 =	—	42	—

Entwicklung.

1.:	1.	96 =	39	—	57	1.	112 =	56	—	56
	2.	80 =	80	—	—	2.	77 =	60	4	13
2.:	3.	112 =	78	—	34	3.	91 =	79	—	12
						4.	105 =	36	—	69
	4.	56 =	37	19	—	5.	84 =	56	28	—
	5.	80 =	59	—	21	6.	77 =	47	—	30
	6.	176 =	74	96	6	7.	175 =	75	96	4
	7.	64 =	34	30	—	8.	84 =	30	54	—
						9.	84 =	52	32	—
3.:	8.	106 =	54	—	52	10.	84 =	41	—	43
	9.	70 =	64	—	6	11.	49 =	43	—	6
	10.	20 =	20	—	—					
						12.	21 =	21	—	—

Lösung.

1.:	1.	80 =	80	—	—	1.	98 =	56	42	—
	2.	24 =	22	—	2	2.	28 =	28	—	—
2.:	3.	32 =	32	—	—	3.	63 =	63	—	—
						4.	28 =	28	—	—

Zusammenfassung.

Exp.:	32 =	32	—	—	35 =	35	—	—
Err. M.:	152 =	90	62	—	147 =	88	59	—
Verw. 1.:								
„ 2.:	48 =	44	—	4	28 =	28	—	—
„ 3.:	40 =	28	—	12	8 =	8	—	—
„ 4.:					126 =	123	—	3
Verw.:	88 =	72	—	16	162 =	159	—	3
Höhep. 1.:	64 =	64	—	—	70 =	70	—	—
„ 2.:	184 =	48	136	—	133 =	63	70	—
Höhep.:	248 =	112	136	—	203 =	133	70	—

	Filostrato				Troilus			
Entw. 1.:	176 = 119	—	57		189 =	116	4	69
„ 2.:	488 = 282	145	61		700 =	375	210	115
„ 3.:	196 = 138	—	58		154 =	105	—	49
Entw.:	860 = 539	145	176		1043 =	596	214	233
Lösg. 1.:	104 = 102	—	2		126 =	84	42	—
„ 2.:	32 = 32	—	—		91 =	91	—	—
Lösung:	136 = 134	—	2		217 =	175	42	—
Exp.:	32 = 32	—	—		35 =	35	—	—
err. M.:	152 = 90	62	—		147 =	88	59	—
Verw.:	88 = 72	—	16		162 =	159	—	3
Höhep.:	248 = 112	136	—		203 =	133	70	—
Entw.:	860 = 539	145	176		1043 =	596	214	233
Lösung:	136 = 134	—	2		217 =	175	42	—
	1516 = 979	343	194		1807 =	1186	385	236

Dramatische Bilder.

Exposition.

	I.	40 =	32	—	8	I.	42 =	35	—	7

Erregendes Moment.

I.	80 =	56	24	—	I.	133 =	124	9	—
II.	40 =	40	—	—	II.	49 =	47	2	—
III.	64 =	49	15	—	III.	84 =	49	35	—
	184 =	145	39	—		266 =	220	46	—

Verwicklung.

1.:	I.	264 =	36	—	228	I.	546 =	91	—	455
2.:	II.	272 =	37	—	235	II.	546 =	79	—	467
	III.	88 =	14	—	74	III.	217 =	111	—	106
						IV.	91 =	23	49	19
						Va.	42 =	21	—	21
		360 =	51	—	309		896 =	234	49	613
3.:	IV.	84 =	10	—	74 }	Vb.	119 =	30	—	89
	V.	100 =	10	88	2 }					
	VI.	48 =	15	—	33	VI.	79 =	21	—	58
	VII.	32 =	14	—	18					
	VIII.	80 =	7	56	17	VII.	123 =	65	—	58
						VIII.	49 =	38	—	11
		344 =	56	144	144		370 =	154	—	216

	Filostrato					Troilus				
4.:	IX.–X.	232 =	51	—	181 ‖	XI.–XX.	735 =	199	6	530
1.:		264 =	36	—	228		546 =	91	—	455
2.:		360 =	51	—	309		896 =	234	49	613
3.:		344 =	56	144	144		370 =	154	—	216
4.:		232 =	51	—	181		735 =	199	6	530
		1200 =	194	144	862		2547 =	678	55	1814

Höhepunkt.

1.:	I.	64 =	46	—	18 ‖	I.–IVb.	651 =	240	-	411
	II.	152 =	82	—	70	IVc.	329 =	170	—	159
						V.	28 =	14	—	14
	III.	64 =	19	—	45	VI.	84 =	26	—	58
		280 =	147	—	133		1092 =	450	—	642
2.:	IV.	64 =	42	—	22	VII.	49 =	42	—	7
		344 =	189	—	155		1141 =	492	—	649

Entwicklung.

1.:	1136 =	299	143	694	1484 =	367	254	863
2.:	352 =	81	—	271	399 =	125	—	274
3.:	468 =	80	192	196	189 =	20	105	64
	1956 =	460	335	1161	2072 =	512	359	1201

Lösung.

I.	160 =	41	—	119	I.	105 =	56	—	49
II.	112 =	18	—	94	II.	77 =	15	—	62
	277 =	59	—	213		182 =	71	—	111

Zusammenfassung.

Exp.:	40 =	32	—	8	42 =	35	—	7
Err. M.:	184 =	145	39	—	266 =	220	46	—
Verw.:	1200 =	194	144	862	2547 =	678	55	1814
Höhep.:	344 =	189	—	155	1141 =	492	—	649
Entw..:	1956 =	460	335	1161	2072 =	512	359	1201
Lösung:	272 =	59	—	213	182 =	71	—	111
	3996 =	1079	518	2399	6250 =	2008	460	3782

3. Die dramatischen Formen.

Es erscheinen in unseren beiden Epen alle dem Epos überhaupt zuständigen dramatischen Formen, also der Dialog, die Ansprache und der Monolog. Zuerst sollen nun die beiden Epen in Hinblick auf die dramatischen Formen verglichen werden, um im vollendeten Werk die Eigenart des Dichters zu erkennen. Hierauf erst möge der Umbildungsprocess im einzelnen beleuchtet werden, um Chaucer an der Arbeit zu besehen.

a) Absolute Betrachtung.

Die Bedeutung der einzelnen dramatischen Formen innerhalb der Dichtungen spiegelt sich am deutlichsten wider in ihrem Massenverhältnis.

α) Massenverhältnis.

Es entfallen auf:

	Dialog	Ansprache	Monolog	
in Fil.:	2285	129	179	Zeilen
„ Tr.:	3704	170	144	„

Der Dialog ist die Hauptform. Es verhält sich:

in Fil.: D. : A. + M. = 2285 : 308 = $7\frac{1}{2}$: 1
„ Tr.: = 3704 : 314 = —12 : 1

Der Dialog ist aber auch die dramatisch intensivste Form. Somit ist Chaucer im Vergleich mit Boccaccio der viel stärkere Dramatiker, da sein Dialog den anderen Formen quantitativ im Verhältnis fast ums Doppelte (—12 : $7\frac{1}{2}$) überlegen ist beim Vergleich mit dem Dialog Boccaccios.

Die Ansprache ist als Halbdialog wieder dramatisch intensiver als der Monolog. Es verhält sich nun:

in Fil.: A. : M. = 129 : 179 = 1 : $1\frac{1}{3}$
„ Tr.: = 170 : 144 = $1\frac{1}{5}$: 1

Es überwiegt also beim dramatischeren Chaucer die dramatische, beim minder dramatischen Boccaccio die minder dramatische Form.

Soweit die allgemeinen Verhältnisse.

Forscht man nach der Vertheilung der dramatischen Formen auf die Haupttheile der Composition, so fehlt die Hauptform, der Dialog, naturgemäß in der Exposition und im erregenden Moment, die ja überhaupt fast völlig undramatisch gestaltet sind. In der Lösung erscheint der Dialog allein, spielt aber keine große Rolle. Somit verbleiben dem Dialog als Hauptgebiet die psychologischen Partien der Verwicklung und Entwicklung, sowie des Höhepunktes. Hier stößt der Dialog auch überall auf die Concurrenz mit der Ansprache und dem Monolog. Die Mischungsverhältnisse zwischen Dialog einerseits und Ansprache + Monolog andererseits sind für die Dichter sehr bezeichnend. Es verhält sich:

$$\text{bei Bocc.: D.:A.}+\text{M.}\begin{cases}\text{in d. Verwickl.} = 768:110 = 7:1\\ \text{„ „ Entwickl.} = 1171:166 = 7:1\end{cases}$$

$$\text{bei Ch.: D.:A.}+\text{M.}\begin{cases}\text{in d. Verwickl.} = 1684:133 = 12\,{}^2/_3:1\\ \text{„ „ Entwickl.} = 1267:167 = 7\,{}^2/_3:1\end{cases}$$

Demnach gestaltet Boccaccio Verwicklung und Entwicklung gleich intensiv im Dramatischen, Chaucer aber die Verwicklung fast doppelt so intensiv dramatisch als die Entwicklung. Dies stimmt beim dramatischeren Chaucer zu seiner Vorliebe für die intriguenhafte Verwicklung.

Im Höhepunkt verhält sich:

$$\text{bei Bocc.: D.:A.}+\text{M.} = 133:22 = 6:1$$
$$\text{„ Ch.:} \qquad = 642:7 = \infty:\text{„0“}$$

Wie früher gezeigt worden, gestaltet Boccaccio seinen Höhepunkt mehr lyrisch, Chaucer mehr dramatisch. Im Dramatischen geräth Boccaccio der Höhepunkt weniger dramatisch intensiv als die übrigen Theile der psychologischen Partie, geräth Chaucer der Höhepunkt am dramatisch intensivsten. So bestätigt das Detail die frühere allgemeine Beobachtung.

Das Verhältnis von Ansprache zu Monolog zeigt parallele Züge, insoweit als in der Verwicklung der Monolog, in der Entwicklung die Ansprache überwiegt; hingegen zeigt Boccaccio im Höhepunkte nur Ansprache, Chaucer nur Monolog. Wo das dramatische Element durch den Dialog intensiv vertreten ist, da findet eben die schwache,

halbdramatische Form der Ansprache keine rechte Verwendung, wie Chaucer in seiner Verwicklung und in seinem Höhepunkt positiv, in seiner Entwicklung negativ bezeugt. Es verhält sich nämlich bei Chaucer:

in der Verwicklung:	A. : M. =	24 : 109 =	$1 : 4\frac{1}{2}$
im Höhepunkte:	=	0 : 7 =	$0 : \infty$
in der Entwicklung:	=	139 : 28 =	5 : 1

Anders bei Boccaccio. Ihn interessiert die Entwicklung mehr als die Verwicklung. Bezüglich der Hauptform des Dialoges sind die beiden Theile gleich geartet. Doch in den Nebenformen zeigt sich ein Unterschied: die Entwicklung ist dramatisch intensiver als die Verwicklung, denn es verhält sich:

in der Verwicklung:	A. : M. =	2 : 108 =	„0" $: \infty$
„ „ Entwicklung:	=	97 : 69 =	$1\frac{2}{5} : 1$

Sein dramatisch schwacher Höhepunkt zeigt diese Schwäche auch darin, dass ein guter Theil des dramatischen Elementes in der halbdramatischen Form der Ansprache erscheint, während die dramatischen Monologe lyrische geworden sind.

Es fragt sich nun nach den Beziehungen zwischen der Construction und den dramatischen Formen. Da das dramatische Bild für das dramatische Element überhaupt den besseren Nährboden bedeutet, das epische Bild den schlechteren, so begreift es sich, dass die dramatisch intensivere Form nach dem dramatischen Bilde, die minder intensive nach dem epischen Bilde gravitiert. Weil hier die technische Seite im Vordergrunde steht, so bilden hiefür der volldramatische Dialog und die halbdramatische Ansprache die scharfen Gegensätze. Es verhält sich nun:

Bezüglich des Dialoges:

ep. Bild : dram. Bild	bei Bocc. =	66 : 2221 =	1 : 33
	„ Ch. =	73 : 3631 =	1 : 50

Bezüglich der Aussprache:

ep. Bild : dram. Bild	bei Bocc. =	75 : 54 =	$1\frac{1}{2}$: 1
	„ Ch. =	132 : 38 =	$3\frac{1}{2}$: 1

Der generelle Unterschied ist also riesig groß. Innerhalb desselben stellen sich aber auch noch bezeichnende graduelle Unterschiede für die Dichter ein. Der stilfeinere Chaucer drängt den Dialog noch viel stärker nach dem dramatischen Bilde als Boccaccio, und die Ansprache gleichfalls viel stärker nach dem epischen Bilde als Boccaccio.

Eine Mittelstellung nimmt der Monolog ein: meritorisch ist er ja dramatisch die schwächste Form, technisch aber im Gegensatz zur fragmentarischen Bildung der Ansprache eine vollendete. Er gravitiert thatsächlich, wenn auch nicht sehr stark, nach dem dramatischen Bilde. Es verhält sich:

bei Bocc.: ep. B. : dr. B. $= 51 : 126 = 1 : 2^1/_2$
„ Ch.: $= 31 : 113 = 1 : 3^2/_3$

Der Monolog erscheint sonach bei Chaucer dramatischer als bei Boccaccio, was zur Gesammtphysiognomie der Dichter stimmt, weil die Monologe Boccaccios stärker nach der lyrischen Seite hin spielen, wie das bei dem sentimentalen Dichter nicht auffallen kann.

β) Längsverhältnis.

Nach dem Kriterium der Gesammtmasse soll nun das der Einzellänge zur Charakteristik der einzelnen dramatischen Formen herangezogen werden.

1. Der Dialog.

Der Dialog variiert sehr stark in seiner Einzellänge. Nennt man Formen bis zu 50 Zeilen kurz, bis zu 200 Zeilen mittel, bis zu 500 Zeilen lang, so entfallen auf:

	kurz	mittel	lang
in Fil.:	7	11	4
„ Tr.:	19	14	4
in Fil.:	7	15	
„ Tr.:	19	18	

Demnach strebt Boccaccio nach längeren Dialogen (k. : m.+l. = 1 : +2), Chaucer nach kürzeren Dialogen (k. : m.+l. = +1 : 1).

Beachtet man die Längsverhältnisse innerhalb der Haupttheile der Composition, so ergibt sich als generelle Erscheinung für beide Dichtungen, dass nur die dramatisch bewegteren Partien der Verwicklung und Entwicklung neben kurzen und mittleren auch lange Dialoge besitzen, während im Höhepunkt und in der Lösung lange Dialoge nicht erscheinen. Im übrigen unterscheiden sich die beiden Dichter darin, dass Chaucer in Verw.+Entw. relativ noch mehr kürzere Formen verwendet als in Höhep.+Lös. im Vergleich mit Boccaccio. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.:	k. : m.+l.	in Verw.+Entw. =	5 : 12 =	1 : $2\frac{2}{5}$
		„ Höhep.+Lös. =	2 : 3 =	1 : $1\frac{1}{2}$
bei Ch.:	k. : m.+l.	in Verw.+Entw. =	14 : 13 =	+1 : 1
		„ Höhep.+Lös. =	5 : 5 =	1 : 1

Die dramatische Gelenkigkeit ist demnach bei Chaucer nicht nur im allgemeinen größer als bei Boccaccio, sondern ganz besonders in den dramatischen Partien der Verwicklung und Entwicklung, wenn man diese mit der Vorlage vergleicht. Chaucer erweist sich auch in diesem Detail als der stilfeinere Dichter.

Der Dialog spaltet sich nach der Zahl der Sprecher in das Zwiegespräch oder den Duolog und in das Mehrgespräch oder den Polylog. Der Unterschied ist zunächst ein technischer: der leichteren Form des Duologs steht die schwierigere des Polylogs gegenüber. Von unseren Epen zeigt Filostrato nur den Duolog, Troilus auch den Polylog und zwar in seiner einfachsten Form, im Dreigespräch oder Triolog, und auch dies nur selten. Neben 33 Duologen erscheinen nur 4 Triologe. Bezeichnenderweise sind hievon drei in die dramatisch sehr stark betonte Verwicklung eingelagert, einer in den bei Chaucer dramatisch stark herausgearbeiteten Höhepunkt.

2. Die Ansprache.

Sie ist meist kurz (1—10 Zeilen), selten mittel (circa 20 Zeilen) und lang (circa 50 Zeilen). Es entfallen auf:

	kurz	mittel	lang	
in Fil.:	10	2	1	Stück
„ Tr.:	10	1	2	„

Die Dichter unterscheiden sich also in diesem Kunstmittel fast gar nicht.

Auch in der Vertheilung auf die Compositionstheile herrscht kein Unterschied. Es entfallen in

	Fil.	Tr.	
auf die Exposition	1	1	Stück
„ „ Verwicklung	1	2	„
„ den Höhepunkt	1	—	„
„ die Entwicklung	10	10	„

Somit bildet die Entwicklung hier und dort das eigentliche Gebiet der Ansprache, die in Exposition, Verwicklung und Höhepunkt nur sporadisch, im erregenden Moment und in der Lösung gar nicht erscheint. In der unwichtigen, fragmentarischen Form ergeben sich als an einer quantité négligeable keine Unterschiede.

3. Der Monolog.

Er ist meist kurz (1—10 Zeilen), seltener mittel (11—22 Zeilen), nur sporadisch lang (70—106 Zeilen). Es entfallen auf

	kurz	mittel	lang	
in Fil.:	11	3	1	Stück
„ Tr.:	3	2	1	„

Die beiden Dichter unterscheiden sich in dieser Form: bei Boccaccio ist der Monolog zahlreicher und mehrgestaltig als bei Chaucer. Dem subjectiv-sentimentalen Dichter muss er ja auch sympathischer und verwendbarer erscheinen als dem objectiven Humoristen.

Die Vertheilung zeigt generelle Einflüsse. Von der Exposition, dem erregenden Moment und der Lösung ist der Monolog völlig ausgeschlossen, im Höhepunkt erscheint er nur bei Chaucer, und dies sporadisch und unbedeutend. Sein eigentliches Gebiet ist die Verwicklung und Entwicklung, wobei Boccaccio nach vielen, aber kurzen, Chaucer nach wenigen, aber langen Formen ausgeht. In der wichtigeren Form des Monologs ergeben sich auch größere individuelle Unterschiede.

Übersichts-Tabelle.

a) Dialog.

		Fil.		Tr.	
Verw.	1.:	I.	228	I.	455
	2.:	II.	235	II.	467
				IV.	19
				Va.	21
	3.:	IV.	74	Vb.	89
		VI.	33	VI.	58
				VII.	58
		VIII.	17	VIII.	11
	3.:	IX.	81	IX.	43
		X.	100	X.	51
				XI.	21
				XII.	39
				XIII.	24
				XVI.	21
				XVII.	33
				XIX.	108
				XX.	166
Höhep.	1.:	I.	18	I.	9
				II.	39
				III.	38
				IVa.	191
				IVb.	134
		II.	70	IVc.	159
				V.	14
		III.	45	VI.	58
Entw.	1.:	II.	250	II.	267
		V.	74	V.	100
		VI.	30	VII.	36
		VII.	307	VIII.	453
	2.:	VIII.	133	IX.	137
		5.	14	6.	30
		IX.	131	X.	137
	3.:	8.	52	10.	43
		Xa.	156	XIa.	43
				XIb.	21
		XI.	24		

Lös. 1.:	I.	119	I.	49
	II.	94	II.	62

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	"	—	—	"
Verw. 1.:	1	1	"	228	455	"
2.:	1	3	"	235	507	"
3.:	3	4	"	124	216	"
4.:	2	9	"	181	506	"
Höhep. 1.:	3	8	"	133	642	"
2.:	—	—	"	—	—	"
Entw. 1.:	4	4	"	661	856	"
2.:	3	3	"	278	304	"
3.:	3	3	"	232	107	"
Lös. 1.:	2	2	"	213	111	"
2.:	—	—	"	—	—	"
Verw.:	7	17	Stück	768	1684	Zeilen
Höhep.:	3	8	"	133	642	"
Entw.:	10	10	"	1171	1267	"
Lös.:	2	2	"	213	111	"
	22	37	Stück	2285	3704	Zeilen

b) Ansprache.

	Fil.		Tr.	
Expos.:	I.	8	I.	7
Err. Mom.:				
Verw. 1.:				
2.:	1.	2		
3.:				
4.:			XIV.	1
			XV.	23
Höhep. 1.:				
2.:	IV.	22		

Entw. 1.:	1.	56	1.	56
	2.	1	2.	9
				4
	III.	2	III.	2
		2		2
		4		3
2.:	3.	1	3.	1
		7		
			4.	57
				1
	6.	2	7.	4
3.:	9.	6		
	Xb.	16		
Lösung:				

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	1	1	Stück	8	7	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	1	—	„	2	—	„
3.:	—	—	„	—	—	„
4.:	—	2	„	—	24	„
Höhep. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	1	—	„	22	—	„
Entw. 1.:	5	6	„	65	76	„
2.:	3	4	„	10	63	„
3.:	2	—	„	22	—	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
Expos.:	1	1	Stück	8	7	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw.:	1	2	„	2	24	„
Höhep.:	1	—	„	22	—	„
Entw.:	10	10	„	97	139	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
	13	13	Stück	129	170	Zeilen

c) Monolog.

		Fil.		Tr.	
Expos.:					
Err. Mom.:					
Verw. 1.:					
2.:		III.	74	III.	106
		1.	2		
3.:		V.	2		
		VII.	18		
		2.	6		
			6		
4.:				4.	3
Höhep. 1.:					
2.:				VII.	7
Entw. 1.:		III.	3		
		VII.	22		
2.:		3.	16	3.	11
			10		
				4.	11
		5.	6		
			1		
		6.	4		
		IX.	7		
3.:				11.	6
Lös.:		2.	2		

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	2	1	„	76	106	„
3.:	4	—	„	32	—	„
4.:	—	1	„	—	3	„
Höhep. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	—	1	„	—	7	„

Entw. 1.:	2	—	Stück	25	—	Zeilen
2.:	6	2	„	44	22	„
3.:	—	1	„	—	6	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw.:	6	2	„	108	109	„
Höhep.:	—	1	„	—	7	„
Entw.:	8	3	„	69	28	„
Lös.:	1	—	„	2	—	„
	15	6	Stück	179	144	Zeilen

Zusammenfassung der dramatischen Formen.

a) Quantitativ.

	Dial.		Anspr.		Monol.		Totale	
	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.
Expos.:	—	—	8	7	—	—	8	7
Err. Mom.:	—	—	—	—	—	—	—	—
Verw.:	768	1684	2	24	108	109	878	1817
Höhep.:	133	642	22	—	—	7	155	649
Entw.:	1171	1267	97	139	69	28	1337	1434
Lös.:	213	111	—	—	2	—	215	111
	2285	3704	129	170	179	144	2593	4018

b) Numerisch.

	Dial.		Anspr.		Monol.		Totale	
	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.
Expos.:	—	—	1	1	—	—	1	1
Err. Mom.:	—	—	—	—	—	—	—	—
Verw.:	7	17	1	2	6	2	14	21
Höhep.	3	8	1	—	—	1	4	9
Entw.:	10	10	10	10	8	3	28	23
Lös.:	2	2	—	—	1	—	3	2
	22	37	13	13	15	6	50	56

γ) Die Dichte des Dialogs.

Der Dialog des Epos unterscheidet sich von dem des Dramas darin, dass sich zwischen seine Glieder, d. h. die Redestücke der einzelnen Figuren, aus welchen er sich zusammensetzt, auch epische Füllsel einschieben. In diesen kommt der Dichter zu Worte, der hierin die äußere oder innere Handlung gewissermaßen commentiert. Dabei hat er volle Freiheit: er kann den Fortgang der Wechselrede häufiger oder seltener unterbrechen oder auch gar nicht. Hiedurch erscheint der Dialog dramatisch loser oder dichter gefügt. Je loser, desto „epischer“ wirkt er, je dichter, desto „dramatischer“. Für die mehr epische oder mehr dramatische Tendenz des Dichters ist also die Dichte seines Dialogs von Bedeutung.

Untersucht man daraufhin unsere beiden Epen, so zeigt sich, dass die Zeilensumme der epischen Füllsel die Zeilensumme des Dialogs fast nie überragt (nur je einmal in jedem Epos), dass aber das umgekehrte in jäh ansteigender Curve eintritt. Theilt man diese Curve nach Maßgabe der factischen Erscheinungen in zwei Hälften, so darf man Dialoge, deren dramatische Masse die eingesprengte epische vom Einfachen bis zum Zehnfachen übertrifft, episch-lose nennen, während die übrigen, einschließlich jener, die ohne Füllsel bloß aus dramatischer Masse gebildet sind, dramatisch-dicht genannt werden mögen.

Es verhält sich nun:

in Fil.: lose : dicht = 13 : 6 = $2^1/_6$: 1
„ Tr.: = 22 : 15 = $1^1/_2$: 1

Demnach gestaltet Boccaccio seinen Dialog epischer, Chaucer dramatischer. Theilt man die dichten Dialoge in gemischte, wo noch epische Füllsel erscheinen, und in reine, wo solche völlig fehlen, so verhält sich:

in Fil.: gemischt : rein = 5 : 1 = 5 : 1
„ Tr.: = 8 : 7 = $1^1/_7$: 1

So erhärtet sich im Detail die oben gewonnene Erkenntnis.

Es fragt sich nun, welchen Einfluss die **Längsverhältnisse** der Dialoge auf ihre Dichte nehmen.

Theilt man die Dialoge in

I. sehr lose	(ep. : dr.	= 1 : 1— 4)
II. lose	(	= 1 : 5—10)
III. dichte	(	= 1 : 11—44)
IV. absolut dichte	(	= 0 : ∞)

und weist man den drei Dialoglängen von kurz (bis 50 Zeil.), mittel (bis 200 Zeil.) und lang (bis 500 Zeil.) die entsprechenden Formen zu, so ergibt sich folgende Tabelle:

	Fil.				Tr.		
	k.	m.	l.		k.	m.	l.
I.	5	3	—	I.	8	6	—
II.	1	4	2	II.	3	2	3
III.	—	4	2	III.	3	4	1
IV.	1	—	—	IV.	5	2	—

Daraus ergibt sich, dass die extremen Dialoge, also die sehr losen (I) und absolut dichten (IV) nach kürzeren Formen streben, denn es fehlt ihnen die lange Form überhaupt und es überragen die kurzen die mittleren Formen:

Fil.: k. : m. = 6 : 3 = 2 : 1
Tr.: = 13 : 8 = + $1^1/_2$: 1

Andererseits streben die Dialoge von mittlerer Dichte (II und III) nach längeren Formen: sie haben die „lange" Kategorie aufzuweisen und bevorzugen — wenigstens bei Boccaccio — die mittlere Form vor der kurzen:

Fil.: k. : m. = 1 : 8 = 1 : 8
Tr.: = 6 : 6 = 1 : 1

Der Einfluss der Einzellänge auf die Dichte des Dialogs steht somit fest. Dass dieses mehr äußerliche Moment bei Boccaccio stärker wirkt als bei Chaucer, stimmt zu des letzteren Feinfühligkeit in ästhetischen Dingen.

Es wird demnach die Frage zu stellen sein, ob ein anderer innerlicher Factor etwa die Dichte des Dialogs mitbestimmt. Dieser könnte nur in der Verschiedenartigkeit der Compositionstheile liegen. Sondert man nach Verwicklung, Höhepunkt, Entwicklung und Lösung die Dialoge, so ergeben sich folgende Tabellen:

	Fil. V.	H.	E.	L.		Tr. V.	H.	E.	L.
I.	1	3	4	—	I.	6	4	3	1
II.	3	—	3	1	II.	4	1	2	1
III.	3	—	2	1	III.	3	2	3	—
IV.	—	—	1	—	IV.	4	1	2	—
I.+II.:	4	3	7	1	I.+II.:	10	5	5	2
III.+IV.:	3	—	3	1	III.+IV.:	7	3	5	—

Danach verhält sich in:

	Fil.	Tr.
lose : dicht	= 1 : 1 = 1 : 1 in L.	= 5 : 5 = 1 : 1 in E.
	= 4 : 3 = 1 1/3 : 1 „ V.	= 10 : 7 = 1 3/7 : 1 „ V.
	= 7 : 3 = 2 1/3 : 1 „ E.	= 5 : 3 = 1 2/3 : 1 „ H.
	= 3 : 0 = ∞ : 0 „ H.	= 2 : 0 = ∞ : 0 „ L.

Von vornherein wäre anzunehmen, dass der Dialog umso dichter, also dramatischer gestaltet sein wird, je dramatischer der Compositionstheil ist, in welchem er sich befindet. Dieser Annahme entspricht der feinere und dramatischere Dichter, entspricht Chaucer sehr wohl: E. und V. haben sich bisher immer noch als dramatischer im Vergleich mit H. und L. erwiesen. So auch hier. Boccaccio, der minder feinfühlige und mehr lyrische als dramatische Dichter, zeigt verworrene Verhältnisse: für die feineren dramatischen Einflüsse der Composition hat er bezeichnenderweise nicht die Anempfindung.

Übersichts-Tabelle.

a) Filostrato.

H I:	dram. : ep. =	18 : 22 =	1 : +1
H II:	=	70 : 66 =	+1 : 1
E 8:	=	52 : 38 =	1 1/3 : 1
V VIII:	=	17 : 7 =	2 1/2 : 1
E VI:	=	30 : 10 =	3 : 1
E XI:	=	24 : 8 =	3 : 1
E V:	=	74 : 22 =	3 1/3 : 1
H III:	=	45 : 11 =	4 : 1

V VI:		= 33 :	7 = —	5 :	1
E Xa:		= 156 :	32 = —	5 :	1
V X:		= 100 :	20 =	5 :	1
E IX:		= 131 :	21 =	6 :	1
V I:		= 228 :	36 =	6 1/2 :	1
E VII:		= 307 :	37 =	8 1/2 :	1
L II:		= 94 :	10 =	9 1/2 :	1
V II:		= 235 :	21 =	11 :	1
E II:		= 250 :	22 =	11 :	1
V IX:		= 81 :	7 =	11 1/2 :	1
L I:		= 119 :	9 =	13 :	1
V IV:		= 74 :	2 =	37 :	1
E VIII:		= 133 :	3 =	44 :	1
E V:		= 14 :	0 =	∞ :	0

b) Troilus.

H I:	dram. : ep.	= 9 :	18 =	1 :	2
H IVc:		= 159 :	162 =	1 :	1
V VII:		= 58 :	49 =	1 1/5 :	1
L I:		= 49 :	35 =	1 2/5 :	1
V Va:		= 21 :	13 =	1 1/2 :	1
H IVb:		= 134 :	95 = —	1 1/2 :	1
E X:		= 137 :	89 =	1 1/2 :	1
V XIII:		= 24 :	11 =	2 :	1
H II:		= 39 :	18 =	2 :	1
E 6:		= 30 :	14 =	2 :	1
V XIX:		= 108 :	35 =	3 :	1
V VI:		= 58 :	18 =	3 :	1
V XVI:		= 21 :	6 =	3 1/2 :	1
E 10:		= 43 :	12 =	3 1/2 :	1
H V:		= 14 :	3 = —	5 :	1
E VIII:		= 453 :	86 =	5 1/4 :	1
E V:		= 100 :	18 =	5 1/2 :	1
V XVII:		= 33 :	5 =	6 3/5 :	1
L II:		= 62 :	8 = —	8 :	1
V I:		= 455 :	56 =	8 :	1
V II:		= 467 :	50 =	9 :	1
V IV:		= 19 :	2 =	9 1/2 :	1

V XX:	= 166 : 16 =	$10^1/_3$:	1
V VIII:	= 11 : 1 =	11 :	1
H VI:	= 58 : 5 =	—12 :	1
V X:	= 51 : 3 =	17 :	1
H IVa:	= 191 : 11 =	17 :	1
E II:	= 267 : 16 =	17 :	1
E VII:	= 36 : 1 =	36 :	1
E IXa:	= 43 : 1 =	43 :	1
V Vb:	= 89 : 0		
V IX:	= 43 : 0		
V XI:	= 21 : 0		
V XII:	= 39 : 0	= ∞ :	0
H III:	= 38 : 0		
E IX:	= 137 : 0		
E XIb:	= 21 : 0		

b) Der Umbildungs-Process.

α) Dialog.

Die Umbildung vollzieht sich in vierfacher Art.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Dialogen:

		Fil.		Tr.	Zuw.	Einb.
Verw. 1.:	I.	228	I.	455	227	—
2.:	II.	235	II.	467	232	—
3.:	IV.	74	Vb.	89	15	—
	VI.	33	{ VI. 58 / VII. 58 }		83	—
	VIII.	17	VIII.	11	—	6
Höhep. 1.:	II.	70	IVc.	159	89	—
	III.	45	VI.	58	13	—
Entw. 1.:	II.	250	II.	267	17	—
	V.	74	V.	100	26	—
	VI.	30	VII.	36	6	—
	VII.	307	VIII.	453	146	—
2.:	VIII.	133	IX.	137	4	—

	5.	14	6.	30	16	—
	IX.	131	X.	137	6	—
3.:	8.	52	10.	43	—	9
	Xa.	156	XIa.	43	—	113
Lös. 1.:	I.	119	I.	49	—	70
	II.	94	II.	62	—	32

Verw. 1.:	227	—
2.:	232	—
3.:	98	6
	557	6
Höhep.:	102	—
Entw. 1.:	195	—
2.:	26	—
3.:	—	122
	221	122
Lös.:	—	102
Totale	880	230

ist gleich + 650.

2. Zuwachs durch Neuschöpfung:

		Tr.
Verw. 2.:	IV.	19
	Va.	21
4.:	IX—XX.	506
Höhep. 1.:	I—IVb.	411
	V.	14
Entw. 3.:	XIb.	21

Verw. 2.:	40
4.:	506
	546
Höhep. 1.:	425
Entw. 3.:	21
Totale	992

3. Einbuße durch Beseitigung von Dialogen des Vorbildes:

		Fil.	
Verw. 4:	IX.	81	181
	X.	100	
Höhep. 1.:	I.	18	18
Entw. 3.:	XI.	24	24
		Totale	223

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Verw. 1.:	227	—	—	—
2.:	232	40	—	—
3.:	98	—	6	—
4.:	—	506	—	181
	557	546	6	181
	1103		187	
Höhep. 1.:	102	425	—	18
	527		18	
Entw. 1.:	195	—	—	—
2.:	26	—	—	—
3.:	—	21	122	24
	221	21	122	24
	242		146	
Lös. 1.:	—	—	102	—
	0		102	

Überschaut man diese Processe vom numerischen Gesichtswinkel aus, so erscheinen von den 22 Dialogen von Filostrato 18 in Troilus wieder, während 4 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 19 neue Dialoge. Somit ist mehr als die Hälfte der Dialoge Chaucers Eigenthum.

Verw.:	alt : neu = 5 : 12 = 1 : $2^2/_5$;	verloren:	2
Höhep.:	= 2 : 6 = 1 : 3 ;	„ :	1
Entw.:	= 9 : 1 = 9 : 1 ;	„ :	1
Lös.:	= 2 : 0 = ∞ : 0 ;	„ :	0

So zeigt sich schon in numerischer Hinsicht, dass der dramatische Chaucer am lyrischen Boccaccio in der dramatischen Hauptform, im Dialog, sehr starke Veränderungen, resp. Erneuerungen, vorgenommen hat — besonders in der ihm dankbaren, ersten Hälfte der Handlung, nämlich in der steigenden, während er in der ihm undankbaren, sinkenden Handlung seinem Vorbilde sehr stark die Treue wahrt.

Besieht man sich diese Verhältnisse eingehender vom quantitativen Standpunkte aus, indem man die summarischen Zeilenziffern vergleicht, so verfügt der Dialog:

bei Bocc.: über 2287 Zeilen
„ Ch.: „ 3704 „
also „ 1417 „ mehr als im Vorbild u. zw. fast um Zweidrittel mehr. Der Zuwachs ist sehr stark.

Dies ist das Ergebnis von vier verschiedenen Vorgängen. Chaucer vermehrt die Dialogmasse des Vorbildes

1. durch Neuschöpfung von Dialogen um 992 Zeilen
2. „ Verbreiterung „ „ „ 880 „

also im ganzen um 1872 Zeilen;

andererseits vermindert er die Dialogmasse des Vorbildes

1. durch Beseitigung von Dialogen um 223 Zeilen
2. „ Verkürzung „ „ „ 230 „

also im ganzen um 453 Zeilen.

Demnach ist Chaucers Umbildung seiner Vorlage auf dem Gebiete des Dialogs vorwiegend eine positive, denn es verhält sich:

Vermehrung : Verminderung = 1872 : 453 = +4 : 1

Dabei halten sich die radicale Arbeit (Neuschöpfen und Beseitigen: 1215 Zeilen) und die discrete (Verbreitern und Verkürzen: 1110 Zeilen) so ziemlich das Gleichgewicht. Chaucers Thätigkeit ist allseitig und hat eine starke Tendenz auf das Positive.

Es fragt sich nun, wie sich diese Thätigkeit in den Haupttheilen der Composition specialisiert.

Die steigende Handlung — also Verwicklung und Höhepunkt — erfreut sich seiner persönlichen Neigung, zur sinkenden Handlung — also Entwicklung und Lösung — gewinnt er kein warmes Verhältnis. Dies spricht sich auch hier deutlichst aus in der Behandlung des Dialogs.

Den Dialog der steigenden Handlung vermehrt er endgiltig um 1425 Zeilen; den der sinkenden Handlung vermindert er endgiltig um 6 Zeilen.

In der steigenden Handlung verhält sich: Vermehrung : Verminderung = 1630 : 205 = 8 : 1; in der sinkenden Handlung: Vermehrung : Verminderung = 242 : 248 = 1 : 1.

Die Umbildung ist dort groß, hier klein, dort fast nur positiv, hier mehr negativ.

Überdies ist die Arbeit an der steigenden Handlung radical, an der sinkenden discret, denn es verhält sich:

in Verw.+Höhep.: radical : discret = 1170 : 665 = 2 : 1
„ Entw.+Lösung: = 45 : 445 = 1 : 10

Die Tendenzen der Arbeit an der steigenden Handlung steigern sich in deren Verlauf. So ist der Höhepunkt positiver gearbeitet als die Verwicklung:

Verw.: Vermehrg. : Vermindg. = 1103 : 187 = 6 : 1
Höhep.: = 527 : 18 = 29 : 1

Auch ist der Höhepunkt radicaler gearbeitet als die Verwicklung:

Verw.: radical : discret = 727 : 563 = $1\frac{1}{4}$: 1
Höhep.: = 443 : 102 = $4\frac{2}{5}$: 1

Ebenso steigern sich die Tendenzen der Arbeit an der sinkenden Handlung in deren Verlauf. So ist die Lösung negativer gearbeitet als die Entwicklung:

Entw.: Vermehrg. : Vermindrg. = 242 : 146 = $1\frac{3}{5}$: 1
Lös.: = 0 : 102 = 0 : ∞

Auch ist die Lösung discreter gearbeitet als die Entwicklung:

Entw.: radical : discret = 45 : 343 = 1 : 8
Lös.: = 0 : 102 = 0 : ∞

Chaucer wird also während der Arbeit wärmer, es wächst ihm je nach der Partie die Vorliebe oder Abneigung und es steigern sich ihm die daraus folgenden Tendenzen. So schafft er sein Werk mit individuellem Temperament.

Wirft man noch einen Blick auf die Dichte des Dialogs, so zeigt sich — wie zu erwarten — dass die neuen Dialoge dichter sind als die überarbeiteten — entsprechend dem dramatischeren Naturell Chaucers im Vergleich mit dem Boccaccios. Es verhält sich nämlich:

lose : dicht { bei den alten = 12 : 7 = $1^5/_7$: 1
„ „ neuen = 10 : 8 = $1^1/_4$: 1 }

und es verhält sich unter den dichten:

gemischt : reindramatisch { bei den alten = 5 : 2 = $2^1/_2$: 1
„ „ neuen = 3 : 5 = 1 : $1^2/_3$ }

Die epischen Einschübe innerhalb der Dialoge sind bei den neuen theils geringer als bei den alten, theils verlieren sie sich bei den neuen viel öfter völlig als bei den alten, d. h. die neuen Dialoge tragen eine dramatischere Structur als die alten. Von diesen — im ganzen 19 — sind 10 dichter und 8 loser geworden, während nur in 1 keine Veränderung eingetreten ist.

Folgende Tabelle gibt das Material in den Verhältniszahlen von dramatisch : episch.

	Fil.		Tr.	
Verw.:	I.	$6^1/_2$: 1	I.	8 : 1
	II.	11 : 1	II.	9 : 1
			IV.	9 : 1
			Va.	$1^1/_2$: 1
	IV.	37 : 1	Vb.	∞ : 0
	VI.	— 5 : 1 {	VI.	+ 3 : 1
			VII.	$1^1/_5$: 1
	VIII.	$2^1/_2$: 1	VIII.	11 : 1
	IX.	$11^1/_2$: 1	IX.	∞ : 0
	X.	5 : 1	X.	17 : 1
			XI.	∞ : 0
			XII.	∞ : 0

			XIII.	2 : 1
			XVI.	$3^1/_2$: 1
			XVII.	$6^3/_5$: 1
			XIX.	3 : 1
			XX.	$10^1/_3$: 1
Höhep.:	I.	1 : +1	I.	1 : 2
			II.	2 : 1
			III.	∞ : 0
			IVa.	17 : 1
			IVb.	$1^1/_2$: 1
	II.	+ 1 : 1	IVc.	1 : 1
			V.	— 5 : 1
	III.	4 : 1	VI.	—12 : 1
Entw.:	II.	11 : 1	II.	17 : 1
	V.	$3^1/_3$: 1	V.	$5^1/_2$: 1
	VI.	3 : 1	VII.	36 : 1
	VII.	$8^1/_2$: 1	VIII.	$5^1/_4$: 1
	VIII.	44 : 1	IX.	∞ : 0
	5.	∞ : 0	6.	2 : 1
	IX.	6 : 1	X.	$1^1/_2$: 1
	8.	$1^1/_3$: 1	10.	$3^1/_2$: 1
	Xa.	— 5 : 1	XIa.	43 : 1
			XIb.	∞ : 0
	XI.	3 : 1		
Lös.:	I.	13 : 1	I.	$1^2/_5$: 1
	II.	$9^1/_2$: 1	II.	— 8 : 1

β) Ansprache.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Ansprachen.

	Fil.		Tr.		Zuwachs	Einbuße
Exp.:	I.	8	I.	7	—	1
Entw.:	1.	56	1.	56	—	—
	2.	1	2.	9	8	—
	III.	2	II.	2	—	—
		2		2	—	—

	Fil.		Tr.	Zuwachs	Einbuße
	4		3	—	1
3.	1	3.	1	—	—
6.	2	7.	4	2	—
Totale:	76		84	10	2

ist gleich: + 8.

2. Zuwachs durch Neuschöpfung.

		Tr.
Verw.:	XIV.	1
	XV.	23
Entw.:	2.	4
	4.	57
		1
	Totale	86

3. Einbuße durch Beseitigung von Ansprachen der Vorbilder.

		Fil.
Verw.:	1.	2
Höhep.:	IV.	22
Entw.:	3.	7
	9.	6
	X.	16
	Totale	53

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Exp.:	—	—	1	—
Verw.:	10	24	1	2
Höhep.:	—	—	—	22
Entw.:	—	62	—	29
	10	86	2	53
	96		55	

Von den 13 Ansprachen von Filostrato erscheinen 8 in Troilus wieder, während 5 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 5 neue Ansprachen. Beachtet man die Masse, so verfügt die Ansprache:

bei Bocc.:	über	129	Zeilen	
„ Ch.:	„	170	„	
also „ „	„	41	„	mehr als im Vor-

bilde, also um $^1/_3$ mehr. Der Zuwachs ist gering. Er ergibt sich durch einen Gewinn von 96 (10 + 86) Zeilen nach einem Verlust von 55 (2 + 53) Zeilen. Die Umbildung ist stark positiv, denn es verhält sich:

$$\text{Vermehrung} : \text{Verminderung} = 96 : 55 = 1^4/_5 : 1$$

Die Art der Umbildung ist fast nur radicaler Natur, denn es verhält sich:

$$\text{discret} : \text{radical} = 12 : 139 = 1 : 11^1/_2$$

u. zw. ist die positive Arbeit sehr stark radical:

$$\text{discret} : \text{radical} = 10 : 86 = 1 : 8^3/_5$$

die negative Arbeit fast ausschließlich radical:

$$\text{discret} : \text{radical} = 2 : 53 = 1 : 26^1/_2$$

Die Umbildung der Ansprache ist also schwach-extensiv und stark-intensiv.

γ) Monolog.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Monologen:

	Fil.		Tr.		Zuw.	Einb.
Verw.:	III.	74	III.	106	32	—
Entw.:	3.	16	3.	11	—	5
Totale:		90		117	32	5 = +27

2. Zuwachs durch Neuschöpfung:

	Tr.	
Verw.:	4.	3
Höhep.:	VII.	7
Entw.:	4.	11
	11.	6
Totale:		27

3. Einbuße durch Beseitigung von Monologen des Vorbildes:

		Fil.
Verw.:	1.	2
	V.	2
	VII.	18
	2.	6
		6
Entw.:	III.	3
	VII.	22
	3.	10
	5.	6
		1
	6.	4
	IX.	7
Lösg.:	2.	2
Totale:		89

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Verw.:	32	3	—	34
Höhep.:	—	7	—	—
Entw.:	—	17	5	53
Lösg.:	—	—	—	2
	32	27	5	89
	59		94	

Von den 15 Monologen von Filostrato erscheinen 2 in Troilus wieder, während 13 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 4 neue Monologe. Beachtet man die Masse, so verfügt der Monolog

bei Bocc. über 179 Zeilen
„ Ch. „ 144 „
also „ „ um 35 „ weniger als im Vorbilde, also um ein schwaches Fünftel weniger. Die Abnahme ist gering. Sie ergibt sich aus einem Verluste von 94 (5 + 89) Zeilen bei einem Gewinn von 59 (32 + 27) Zeilen. Die Umbildung ist stark negativ, denn es verhält sich:

Vermehrung : Verminderung = 59 : 94 = 1 : 1½

Die Art der Umbildung ist stark radical:

discret : radical = 37 : 116 = 1 : 3

u. zw. ist die positive Arbeit überwiegend discret:

discret : radical = 32 : 27 = $1^1/_5$: 1

die negative Arbeit fast ausschließlich radical:

discret : radical = 5 : 89 = 1 : $17^1/_2$

Die Umbildung des Monologs ist demnach vorwiegend negativ-radical.

Ergebnisse.

Überschaut man die Ergebnisse der Forschung auf dem Gebiete der dramatischen Formen, so sind sie — wie zu erwarten — genereller und individueller Art. Freilich lassen sich gerade hier die beiden Momente schwer trennen, weil die Gestaltung der fein empfindlichen dramatischen Formen überhaupt mehr aus der Anlage des Dichters erfließt als aus der Eigenart der stofflichen Partie, und besonders, weil auf diesem Gebiete der Dichter gegen die generellen Forderungen leicht seine individuelle Neigung zum Ausdruck bringen kann.

G e n e r e l l hat sich gezeigt, dass die dramatisch-intensiveren Partien auch die dramatisch-intensiveren Formen, also Duolog und Polylog, bevorzugen, während die dramatisch-schwächeren Formen der Ansprache und des Monologes nach den dramatisch-schwächeren Partien drängen. Dabei trat die charakteristische Erscheinung zutage, dass die scharf geprägten Formen (Dialog und Monolog) symptomatischer localisiert werden als die verschwommene halbdramatische Ansprache.

I n d i v i d u e l l war zu erkennen, dass Chaucer viel dramatischer ist als Boccaccio. Nicht nur quantitativ, sondern besonders auch qualitativ hat sich dies erwiesen. Chaucer bevorzugt den Dialog, Boccaccio den Monolog (während sich für die halbdramatische Ansprache kein tiefgreifender Unterschied ergibt); Chaucer begünstigt den dichteren, also dramatischeren Dialog, Boccaccio den loseren, also den dramatisch minder guten; Chaucer vertheilt den Dialog nach seiner Dichte feinfühlig hinsichtlich der mehr

oder weniger dramatischen Partien, Boccaccio zeigt hierin keinen Unterschied.

Hiezu stimmt die Umbildung der Vorlage. Der beliebte Dialog wird im Ganzen stark vermehrt ($+:-=$ $=+4:1$), der unbeliebte Monolog sogar vermindert ($+:-=1:1^1/_2$), während die Ansprache im Einklang mit der durchgehenden Verbreiterung der Vorlage nur schwach vermehrt wird ($+:-=1^4/_5:1$). Die Art der Umbildung ist discret oder radical. Die liebevolle Arbeit ist natürlich discret. Das erweist die verschiedene Behandlung der einzelnen Formen. Die Arbeit am beliebten Dialog ist stark discret (discr. : rad. = 1 : 1), am unbeliebten Monolog stark radical (discr. : rad. = 1 : 3). Die dem Dramatiker Chaucer principiell missliebige, weil nur halbdramatische Ansprache wird fast ausschließlich radical bearbeitet (discr. : rad. = $1:11^1/_2$). Auch an der Art der Arbeit, die positiv oder negativ ist, springt dieses Moment in die Augen. Die positive Arbeit ist vorwiegend discret: so besonders beim Monolog (discr. : rad. = $1^1/_5:1$) und auch noch bei der Ansprache (discr. : rad. = $1:8^3/_5$). Die negative Arbeit ist äußerst radical: so beim Monolog (discr. : rad. = = $1:17^1/_2$) und besonders bei der Ansprache (discr. : rad. = = $1:26^1/_2$).

Die Umarbeitung war also vorzüglich geeignet, das Verhältnis Chaucers zu seiner Vorlage, ja sogar den Verlauf des Arbeitens an seiner Vorlage in helles Licht zu rücken.

4. Der Bau des Dialogs.

Die dramatische Hauptform, der Dialog, soll nun auf seine Structur hin besehen werden. Er zerfällt in die einzelnen Redestücke der Figuren, die ihn tragen. Diese Redestücke können mehr oder minder zahlreich im ganzen, mehr oder minder lang im einzelnen sein. Hiedurch bestimmt sich die Energie des Redewechsels im Dialog. Um die Extreme gegeneinander zu setzen: durch viele und kurze Redestücke wird der Redewechsel lebhaft, durch wenige und lange getragen, der Dialog selbst realistisch oder stilisiert, mehr dramatisch oder mehr lyrisch. So prägt der Redewechsel die geistige Physiognomie des Dialogs. Es

fragt sich nun, ob sich die beiden Dichter im Bau ihres Dialogs unterscheiden, ob dieser Unterschied durchaus individuell bleibt, oder ob auch die verschieden-gearteten Compositionstheile der Dichtungen generelle Einflüsse auf den Dialog nehmen und wie weit sich innerhalb dieser generellen Tendenzen wiederum individuelle Nuancen aufweisen lassen.

Zu diesem Zwecke soll erst die Zahl, dann die Länge der Redestücke untersucht werden.

a) Die Zahl der Redestücke.

Die absoluten Zahlen der Redestücke sind bei den verschiedenen Dialogmassen der Dichtungen oder ihrer Theile von keiner Bedeutung. So umfasst der Dialog:

in Fil.:	2285	Zeilen	und	139	Redest.
„ Tr.:	3704	„	„	353	„

Vergleicht man jedoch die Verhältnisse der Massen und der Zahlen der Redestücke so verhält sich hinsichtlich:

der Masse: Fil. : Tr. $= 1 : -1^2/_3$
„ Redest.: $= 1 : 2^1/_2$

und es besitzt demnach Troilus relativ viel mehr Redestücke als Filostrato, ist daher Troilus im Redewechsel reicher, an dramatischer Kraft überlegen.

Eine bestimmtere Anschauung bietet das Verhältnis der theoretischen Minimalzahl zur factischen Frequenzzahl der Redestücke der Dialoge. Der Duolog hat zum mindesten 2, der Triolog 3 Redestücke. Besieht man sich daraufhin erst die Gesammtverhältnisse, so hat Filostrato 22 Duologe, also ad minimum 44 Redestücke, de facto 139 Redestücke; Troilus 33 Duologe und 4 Triologe, also ad minimum 37 Redestücke, de facto 353 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

in Fil.: ad minimum : de facto $= 1 : 3^1/_6$
„ Tr.: $= 1 : 4^1/_2$

Somit ist der Dialog Chaucers fast um die Hälfte reicher an Redestücken, als der Boccaccios, mithin im Redewechsel intensiver, im Eindruck lebhafter, kurzum dramatischer.

Theilt man die Dichtungen in die beiden Hauptabschnitte, so hat:

I. in Filostrato:

a) die steigende Handlung: 10 Duologe, also ad minimum 20 Redestücke, de facto 85 Redestücke; *b)* die sinkende Handlung: 12 Duologe, also ad minimum 24 Redestücke, de facto 54 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

a) in der steigenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 4¼; *b)* in der sinkenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 2¼.

Die steigende Handlung weist demnach in ihrem Duolog fast doppelt so viel Redestücke auf als die sinkende, ist also fast doppelt so dramatisch als diese.

II. in Troilus:

a) die steigende Handlung: 21 Duologe und 4 Triologe, also ad minimum 54 Redestücke, de facto 284 Redestücke; *b)* die sinkende Handlung: 12 Duologe, also ad minimum 24 Redestücke, de facto 69 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

a) in der steigenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 5¼; *b)* in der sinkenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 2⅞.

Es wiederholen sich die Verhältnisse von oben mit der bekannten individuellen Nuancierung: Chaucer ist dramatischer als Boccaccio.

Theilt man die beiden Hauptabschnitte, so ergeben sich folgende Verhältnisse:

1. Die steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verw.:	7 Duologe	= 14	Redest.	ad minimum,	67	de facto
Höhep.:	3 „	= 6	„	„ „	18	„ „

Verwicklung: ad minimum : de facto = 1 : —5
Höhepunkt: = 1 : 3

Boccaccio schwächt also die Lebhaftigkeit seines Dialogs in der steigenden Handlung von der Verwicklung zum Höhepunkt um Beträchtliches (—5 : 3).

b) Troilus:

Verw.:	14 Duologe 3 Triologe	= 37 Redest. ad minimum, 203 de facto
Höhep.:	7 Duologe 1 Triolog	= 17 Redest. ad minimum, 81 de facto

Verwicklung: ad minimum : de facto = 1 : $5^1/_2$
Höhepunkt: = 1 : $4^3/_4$

Chaucer schwächt gleichfalls, doch nur um ein Geringes ($5^1/_2$: $4^3/_4$).

II. Die sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entw.:	10 Duologe	= 20 Redest.	ad minimum,	49 de facto
Lös.:	2 „	= 4 „	„ „	5 „ „

Entwicklung: ad minimum : de facto = 1 : $2^1/_2$
Lösung: = 1 : $1^1/_5$

Boccaccio schwächt die dramasische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb der sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung sehr stark ($2^1/_2$: $1^1/_5$).

b) Troilus:

Entw.:	10 Duologe	= 20 Redest.	ad minimum,	64 de facto
Lös.:	2 „	= 4 „	„ „	5 „ „

Entwicklung: ad minimum : de facto = 1 : $3^1/_5$
Lösung: = 1 : $1^1/_5$

Chaucer schwächt gleichfalls und noch viel stärker als Boccaccio ($3^1/_5$: $1^1/_5$).

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so zeigt sich:

1. im allgemeinen:

und zwar für die Dichter, dass Chaucer seinen Dialog viel dramatischer gestaltet als Boccaccio,

und zwar für die Dichtungen, dass der Dialog der steigenden Handlung viel dramatischer gestaltet ist als der der sinkenden Handlung, weiters, dass innerhalb der steigenden Handlung die dramatische Kraft des Dialogs von der Verwicklung zum Höhepunkt, innerhalb der sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung geschwächt wird;

2. im besonderen:

und zwar für die Dichter, dass die Schwächung von der Verwicklung zum Höhepunkt bei Boccaccio viel bedeutender ist als bei Chaucer, aber dass die Schwächung von der Entwicklung zur Lösung bei Chaucer viel bedeutender ist als bei Boccaccio.

Es zeigt sich also ein Verhältnis von Minimalzahl zu Frequenzzahl:

	in Verwicklung	Höhepunkt	Entwicklung	Lösung
in Fil.:	1 : —5	1 : 3	1 : 2½	1 : 1⅕
„ Tr.:	1 : 5½	1 : 4¾	1 : 3⅕	1 : 1⅕

Demnach setzt Chaucer nicht nur mit größerer dramatischer Lebhaftigkeit ein, sondern erhält sich diese Kraft auch länger als Boccaccio, um schließlich mit diesem in gleicher dramatischer Schwäche zu enden.

b) Die Länge der Redestücke.

α) Die Durchschnittslänge.

Je kürzer das Redestück ist, desto rascher tritt der Redewechsel ein, desto stärker wird die dramatische Kraft des Dialogs. Eine beiläufige Anschauung bietet die Durchschnittslänge. Zuerst mögen die Gesammtdichtungen betrachtet werden.

In Fil.: umfasst der Dialog 2285 Zeilen bei 139 Redestücken
„ Tr.: „ „ „ 3704 „ „ 353 „

Somit beträgt die Durchschnittslänge des Redestückes bei Boccaccio 16½ Zeilen, bei Chaucer 10½ Zeilen.

Bei Chaucer ist demnach das Redestück um ⅓ kürzer als bei Boccaccio, der Dialog in Troilus viel dramatischer als in Filostrato. Der durchgreifende Unterschied der beiden Dichter offenbart sich auch in diesem Detail mit vollster Deutlichkeit.

Die Dichtungen theilen sich in zwei Hauptabschnitte, in die steigende und in die sinkende Handlung.

In Filostrato umfasst der Dialog:

a) der steigenden Handlung 901 Zeilen bei 85 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von 10⅗ Zeilen;

b) der sinkenden Handlung 1384 Zeilen bei 54 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von $25\frac{2}{3}$ Zeilen.

Das Redestück der steigenden Handlung beträgt demnach nur $\frac{2}{5}$ der Durschnittslänge des Redestückes der sinkenden Handlung. Der Dialog der ersteren erweist sich als viel dramatischer im Vergleich mit dem der letzteren.

In Troilus umfasst der Dialog:

a) der steigenden Handlung 2326 Zeilen bei 284 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von +8 Zeilen;

b) der sinkenden Handlung 1378 Zeilen bei 69 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von —20 Zeilen.

Es herrschen hier die gleichen Verhältnisse: das Redestück der steigenden Handlung beträgt ebenfalls nur $\frac{2}{5}$ der Durchschnittslänge der Redestücke der sinkenden Handlung.

Man hat also mit generellen Unterschieden der beiden Abschnitte zu rechnen: das stärkere Temperament der steigenden Handlung prägt den Dialog viel dramatischer als das schwächere der sinkenden. Innerhalb dieser Unterschiede ist Boccaccio der schwächere, Chaucer der stärkere Dramatiker, denn in beiden Abschnitten sind seine Redestücke im Durchschnitt um $\frac{1}{5}$ kürzer als die von Boccaccio.

Theilt man die beiden Hauptabschnitte einerseits in die Verwicklung und den Höhepunkt, andererseits in die Entwicklung und die Lösung, so ergeben sich bemerkenswerte Unterschiede:

1. Die steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verw.: 768 Zeilen bei 67 Rst., also Rst. i. D. = 11 Zeilen
Höhep.: 133 „ „ 18 „ „ „ „ = $7\frac{1}{2}$ „

b) Troilus:

Verw.: 1684 Zeilen bei 203 Rst., also Rst. i. D. = $8\frac{1}{3}$ Zeilen
Höhep.: 642 „ „ 81 „ „ „ „ = —8 „

Boccaccio steigert also die dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb der steigenden Handlung von der Verwicklung zum Höhepunkt recht stark ($11 : 7\frac{1}{2} = 1\frac{1}{2} : 1$), Chaucer aber nicht ($8\frac{1}{3} : 8$). Dem sentimentalen Dichter spinnt sich das Liebesverhältnis lyrischer an, um dramatischer abzuschließen, der humoristische Dichter gestaltet

schon die Anfänge so bewegt, dass er sie nicht mehr zu steigern vermag, er setzt schon dramatisch ein.

2. Die sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entw.:	1171 Zeil.	bei	49	Rst.,	also	Rst.	i. D.	= 24 Zeil.
Lös.:	213 „	„	5	„	„	„	„	= 43 „

b) Troilus:

Entw.:	1267 Zeil.	bei	64	Rst.,	also	Rst.	i. D.	= —20 Zeil.
Lös.:	111 „	„	5	„	„	„	„	= 22 „

Es ergeben sich dieselben Verhältnisse entsprechend der gegensätzlichen Tendenz: Boccaccio schwächt die dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb der sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung sehr stark (24 : 43 = 1 : —2), Chaucer aber nicht (20 : 22). Dem sentimentalen Dichter erlahmt die dramatische Kraft, während der humoristische sie sich erhält.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergeben sich generelle Resultate für die Dichtungen, deren steigende Handlungen viel dramatischere Dialoge aufweisen als ihre sinkenden Handlungen, individuelle für die Dichter einmal im allgemeinen, dass Chaucer dramatischer ist als Boccaccio, dann dass Chaucer den Dialog des Höhepunktes zwar nicht steigert, aber die Lösung auch nicht schwächt, denn die Durchschnittslängen der Redestücke des Dialogs betragen in:

	Verw.	Höhep.	Entw.	Lös.	
in Fil.:	11	$7\frac{1}{2}$	24	43	Zeilen
„ Tr.:	$8\frac{1}{3}$	8	20	22	„

β) Die absolute Länge.

Nach der Durchschnitts-Länge soll die absolute untersucht werden. Theilt man die Redestücke nach den thatsächlichen Erscheinungen in zwei Hauptkategorien und zwar in kürzere (1—30 Zeilen) und längere (31—107 Zeilen), so entfallen auf

	kürzere	längere	
in Fil.:	115	24	Stück
„ Tr.:	325	28	„

Demnach verhält sich:

in Fil.: kürzer : länger = — 5 : 1
„ Tr.: = $11\frac{1}{2}$: 1

Es überwiegen also die kürzeren die längeren Redestücke in Troilus relativ mehr als doppelt so stark im Vergleich mit Filostrato: Chaucer ist weitaus dramatischer.

Besieht man sich daraufhin die beiden Hauptabschnitte der Dichtungen, so verhält sich:

a) in Filostrato:

in der steig. Handlung: kürzer : länger = 78 : 7 = 11 : 1
„ „ sink. „ = 37 : 17 = $2\frac{1}{4}$: 1

b) in Troilus:

in der steig. Handlung: kürzer : länger = 269 : 15 = 18 : 1
„ „ sink. „ = 56 : 13 = $4\frac{1}{3}$: 1

So ergibt sich der generelle Unterschied zwischen der weitaus dramatischeren, steigenden Handlung zur sinkenden und die individuelle Nuance, dass dieser Unterschied bei Boccaccio noch etwas größer ist als bei Chaucer (11 : $2\frac{1}{4}$ = —5 : 1; 18 : $4\frac{1}{3}$ = +4 : 1).

Zerlegt man die Hauptabschnitte in ihre organischen Theile, so verhält sich:

1. in der steigenden Handlung:

a) in Filostrato:

in der Verwicklung: kürzer : länger = 60 : 7 = $8\frac{1}{2}$: 1
im Höhepunkt: = 18 : 0 = ∞ : 0

b) in Troilus:

in der Verwicklung: kürzer : länger = 191 : 12 = 16 : 1
im Höhepunkt: = 78 : 3 = ∞ : „0“

Es herrschen also die gleichen Verhältnisse: generell betrachtet ist das Redestück der Verwicklung länger als das des Höhepunktes, individuell ist Chaucer der dramatischere.

2. in der sinkenden Handlung:

a) in Filostrato:

in der Entwicklung: kürzer : länger = 34 : 15 = $2\frac{1}{4}$: 1
„ „ Lösung: = 3 : 2 = $1\frac{1}{2}$: 1

b) in Troilus:

in der Entwicklung: kürzer : länger = 52 : 12 = $4\frac{1}{3}$: 1
„ „ Lösung: = 4 : 1 = 4 : 1

Es herrscht wieder dieselbe Tendenz: die Lösung wird mit ihrem längeren Redestück schwerfälliger und undramatischer. Dabei tritt aber die individuelle Nuance scharf zutage: nicht nur dass Chaucer im allgemeinen kürzere Redestücke hat als Boccaccio, sondern er schwächt die Lösung gegenüber der Entwicklung nur sehr wenig.

Wurden bisher die Längskategorien nur in den Frequenzverhältnissen beleuchtet, so muss zur Ergänzung das Massenverhältnis herangezogen werden.

In Bezug auf die Zeilenmasse verhält sich:

in Fil.: kürzer : länger = 966 : 1319 = 1 : $+1\frac{1}{3}$
„ Tr.: = 2001 : 1703 = $-1\frac{1}{5}$: 1

Der Gegensatz der Dichtungen ist sehr groß: in Filostrato überwiegen die längeren die kürzeren Redestücke, in Troilus die kürzeren die längeren.

Hinsichtlich der beiden Hauptabschnitte der Dichtungen stellen sich die Verhältnisse folgendermaßen:

a) Filostrato:

steig. Handlung: kürzer : länger = 564 : 337 = $1\frac{2}{3}$: 1
sink. „ = 402 : 982 = 1 : $-2\frac{1}{2}$

b) Troilus:

steig. Handlung: kürzer : länger = 1484 : 842 = $1\frac{3}{4}$: 1
sink. „ = 517 : 861 = 1 : $-1\frac{3}{4}$

Es zeigt sich dieselbe generelle Tendenz: in der steigenden Handlung überwiegen die kürzeren Redestücke, in der sinkenden die längeren.

Zugleich tritt aber kräftig ein individueller Unterschied hervor: bei Boccaccio sind die längeren Redestücke der sinkenden Handlung viel schwerer als bei Chaucer: dieser erhält sich seine dramatische Kraft bis in die sinkende Handlung hinein.

Verfolgt man die Erscheinungen weiter, so ergeben sich bemerkenswerte Unterschiede.

1. Steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verwicklung: kürzer : länger = 431 : 337 = $1\frac{1}{4}$: 1
Höhepunkt: = 133 : 0 = ∞ : 0

b) Troilus:

Verwicklung: kürzer : länger = 982 : 702 = $1\frac{2}{5}$: 1
Höhepunkt: = 502 : 140 = $3\frac{3}{5}$: 1

Die Ausführung ist individuell verschieden: Boccaccio setzt in der Verwicklung weniger dramatisch ein als Chaucer, wird aber im Höhepunkt dramatischer als dieser, umgekehrt setzt Chaucer in der Verwicklung dramatischer ein als Boccaccio, um im Höhepunkt minder dramatisch zu werden als dieser.

2. Sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entwicklung: kürzer : länger = 351 : 820 = 1 : $2\frac{1}{3}$
Lösung: = 51 : 162 = 1 : $3\frac{1}{6}$

b) Troilus:

Entwicklung: kürzer : länger = 455 : 812 = 1 : $+1\frac{3}{4}$
Lösung: = 62 : 49 = $1\frac{1}{4}$: 1

Auch hier ist die Ausführung individuell verschieden: Boccaccio schwächt die dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs von der Entwicklung zur Lösung, indem er hier die längeren Redestücke die kürzeren stärker überwiegen lässt als dort; Chaucer steigert die dramatische Lebhaftigkeit, indem er dort die längeren Redestücke, hier die kürzeren überwiegen lässt.

Ergebnis.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so charakterisiert der Bau des Duologs sowohl die Dichter wie die Dichtungen.

1. Die Dichter.

Für die Dichter ergibt sich ein allgemeiner Gegensatz: Boccaccio ist weniger, Chaucer mehr dramatisch in der Ausbildung des Dialogs.

Es hat nämlich der Dialog bei Chaucer mehr Redestücke als bei Boccaccio.

Fil.: ad minimum : de facto $= 1 : 3^1/_6$
Tr.: $= 1 : 4^1/_2$

Weiters beträgt die Durchschnittslänge des Redestückes

in Fil.: $16^1/_2$ Zeilen
„ Tr.: $10^1/_2$ „

Endlich verhalten sich die kürzeren zu den längeren Redestücken:

in Fil. $= - 5 : 1$ }
„ Tr. $= 11^1/_2 : 1$ } der Zahl nach;

in Fil. $= 1 : +1^1/_3$ }
„ Tr. $= - 1^1/_5 : 1$ } der Zeilenmasse nach.

Somit strebt der Dialog von Boccaccio nach wenigeren und längeren, der von Chaucer nach mehr und kürzeren Redestücken.

Äußerlich betrachtet wird der englische Dialog gegenüber dem italienischen gelenkiger, innerlich naturwahrer, thatsächlich eindrücklicher. Die rhetorische Stilisierung weicht einer Freiheit, die ästhetische Gruppierung der sachlichen Argumente einer ungebundenen Atomisierung bei temperamentvollem Redewechsel. Dies verrathen die Tendenzen hier und dort. Sind die Schlussfolgerungen vielleicht um etwas zu extrem ausgedrückt, so möge das damit entschuldigt werden, dass es ja kaum möglich ist, stilistische Eigenarten in nuancierter Beschreibung festzulegen; man kann eben nur in Extremen andeuten.

2. Die Dichtungen.

Für die Dichtungen ergibt sich ein allgemeiner Gegensatz zwischen der steigenden und sinkenden Handlung: jene ist in ihrem Dialog dramatischer als diese.

Es hat nämlich der „steigende Dialog“ mehr Redestücke als der „sinkende“.

Steigende Handlung: ad minimum : de facto $= 1 : 4^1/_4$ in Filostrato, $= 1 : 5^1/_4$ in Troilus; sinkende Handlung: ad minimum : de facto $= 1 : 2^1/_4$ in Filostrato, $= 1 : 2^7/_8$ in Troilus.

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der steigenden Handlung kürzer als in der sinkenden:

steig. Handl.: in Fil.: $10\frac{3}{5}$ Zeilen, in Tr.: + 8 Zeilen
sink. „ : „ „ : $25\frac{2}{3}$ „ „ „ : —20 „

Endlich sind die Redestücke der steigenden Handlung absolut genommen viel kürzer als die der sinkenden Handlung.

Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

in der steig. Hdl.: in Fil. = 11 : 1, in Tr. = 18 : 1
„ „ sink. „ : „ „ = $2\frac{1}{4}$: 1, „ „ = $4\frac{1}{3}$: 1

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

in der steig. Hdl.: in Fil. = $1\frac{2}{3}$: 1 , in Tr. = $1\frac{3}{4}$: 1
„ „ sink. „ : „ „ = 1 : —$2\frac{1}{2}$, „ „ = 1 : —$1\frac{3}{4}$

All diese Unterschiede sind generell, d. h. sie kommen beiden Dichtungen in beiläufig gleichem Maße zu.

Daneben lassen sich *individuelle Nuancen* festlegen, wie die graduellen Unterschiede innerhalb der generellen Tendenz zeigen. Chaucer nämlich schwächt die dramatische Kraft seines „sinkenden Dialogs“ gegenüber dem „steigenden“ nicht so sehr als Boccaccio: er verleiht den längeren Redestücken weder an Zahl noch an Masse ein so großes Übergewicht über die kürzeren Redestücke als Boccaccio. Dem stärkeren Dramatiker Chaucer lähmt die minder dramatische Partie der sinkenden Handlung die dramatische Kraft nicht so stark wie dem minder dramatischen Boccaccio.

Für die Dichtungen ergibt sich weiters ein *besonderer Unterschied* zwischen den beiden organischen Theilen der beiden Hauptabschnitte:

a) *Innerhalb der steigenden Handlung zwischen der Verwicklung und dem Höhepunkt.*

Es hat nämlich die Verwicklung mehr Redestücke als der Höhepunkt:

Verw.:	ad minimum : de facto = 1 : —5 in Fil.,	1 : $5^1/_2$ in Tr.	
Höhep.:	= 1 : 3 „ „	1 : $4^3/_4$ „ „	

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der Verwicklung kürzer als im Höhepunkt:

Verw.:	11	Zeilen in Fil.,	$8^1/_3$	Zeilen in Tr.
Höhep.:	$7^1/_2$	„ „ „	—8	„ „ „

Endlich sind die Redestücke absolut genommen in der Verwicklung länger als im Höhepunkt.

Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

Verw.:	kürzer : länger = $8^1/_2$: 1	in Fil.,	= 16 : 1	in Tr.
Höhep.:	= ∞ : 0	„ „	= ∞ : „0“	„ „

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

Verw.:	kürzer : länger = $1^1/_4$: 1	in Fil.,	= $1^2/_5$: 1	in Tr.
Höhep.:	= ∞ : 0	„ „	= $3^3/_5$: 1	„ „

Diese theilweise sich widersprechenden Thatsachen zeigen, dass die dramatische Kraft des Dialogs von der Entwicklung zum Höhepunkt abnimmt: die Verwicklung hat relativ mehr Redestücke als der Höhepunkt, was für ihren Dialog eine größere Gelenkigkeit der Glieder offenbart; der Höhepunkt hat kürzere Redestücke als die Verwicklung, was relativ für dramatische Kraftlosigkeit seines Dialogs spricht, weil er in seinen Gliedern etwas zusammenschrumpft.

Neben diesen generellen Erscheinungen treten wiederum individuelle Nuancen zutage. Bei Boccaccio sinkt die dramatische Kraft im Höhepunkte vergleichsweise auf ein viel tieferes Niveau als bei Chaucer. Die Differenzen sind bei Boccaccio viel größer als bei Chaucer:

Zahl der Redestücke	(1 : —5) : (1 : 3) =	—2	bei Bocc.
	(1 : $5^1/_2$) : (1 : $4^3/_4$) =	$^3/_4$	„ Ch.
Durchschnittslänge der Redestücke	11 : $7^1/_2$ =	$3^1/_2$	bei Bocc.
	$8^1/_3$: —8 =	+ $^1/_3$	„ Ch.
Massenlänge der Redestücke	($1^1/_4$: 1) : (∞ : 0)		bei Bocc.
	($1^2/_5$: 1) : ($3^3/_5$: 1)		„ Ch.

Demnach erweist sich auch in diesem Detail Chaucer als der stärkere Dramatiker, insofern er der antidramatischen generellen Tendenz weniger nachgibt als Boccaccio.

b) Innerhalb der sinkenden Handlung zwischen der Entwicklung und der Lösung.

Es hat nämlich die Lösung weniger Redestücke als die Entwicklung:

Entw.: ad minim.: de facto	$= 1 : 2\frac{1}{2}$	in Fil.;	$= 2 : 3\frac{1}{5}$	in Tr.
Lösg.:	$= 1 : 1\frac{1}{5}$	„ „ ;	$= 1 : 1\frac{1}{5}$	„ „

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der Lösung größer als in der Entwicklung:

Entw.:	24 Zeilen	in Fil.;	—20 Zeilen	in Tr.
Lösg.:	43 „	„ „ ;	22 „	„ „

Endlich sind die Redestücke auch hinsichtlich ihrer absoluten Länge in der Lösung länger als in der Verwicklung. Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

Entw.: kürzer : länger	$= 2\frac{1}{4} : 1$	in Fil.;	$= 4\frac{1}{8} : 1$	in Tr.
Lösg.:	$= 1\frac{1}{2} : 1$	„ „ ;	$= 4 : 1$	„ „

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

Entw.: kürzer : länger	$= 1 : 2\frac{1}{3}$	in Fil.;	$= 1 : +1\frac{3}{4}$	in Tr.
Lösg.:	$= 1 : 3\frac{1}{6}$	„ „ ;	$= 1\frac{1}{4} : 1$	„ „

Aus diesen Erscheinungen ergibt sich die generelle Thatsache, dass die dramatische Kraft des Dialogs von der Entwicklung zur Lösung sinkt: die Redestücke werden seltener und länger, der Dialog aber wird mit ihnen schwerfälliger.

Neben diesen generellen Erscheinungen treten gleichfalls individuelle Nuancen u. zw. sehr scharf zutage: bei Boccaccio ist der Unterschied groß und rein, d. h. er tritt in allen Momenten scharf heraus, bei Chaucer ist er zum Theile klein und sogar unrein d. h. er verkehrt sich einmal in sein Gegentheil. Dies zeigen deutlich die relativen Differenzen:

Zahl der Redestücke	$(1 : 2\frac{1}{2}) : (1 : 1\frac{1}{5}) = 1\frac{1}{4}$	bei Bocc.
	$(1 : 3\frac{1}{5}) : (1 : 1\frac{1}{5}) = 2$	„ Ch.
Durchschnittslänge der Redest.	$24 : 43 = 19$	bei Bocc.
	$-20 : 22 = +2$	„ Ch.

Einzellänge der Redest.	numerisch	$(2\frac{1}{4} : 1) : (1\frac{1}{2} : 1) = \frac{3}{4}$	bei Bocc.
		$(4\frac{1}{8} : 1) : (4 : 1) = \frac{1}{8}$	„ Ch.
	quantitativ	$(1 : 2\frac{1}{3}) : (1 : 3\frac{1}{6}) = \frac{5}{6}$	b. Bocc.
		$(1 : +1\frac{3}{4}) : (1\frac{1}{4} : 1) = 3$	„ Ch.

Demnach ist Chaucers Dialog der Lösung im Vergleich mit dem der Entwicklung relativ noch ärmer an Redestücken als der Boccaccios; er büßt also hinsichtlich der Fülle seiner Glieder an dramatischer Kraft noch mehr ein als bei Boccaccio. Bezüglich der Länge der Glieder ist der Unterschied zwischen Entwicklung und Lösung minimal, so dass quantitativ die kürzeren Redestücke die längeren in der Lösung sogar überwiegen. Chaucer schwächt also den Dialog seiner Lösung im Vergleich mit dem der Entwicklung noch mehr als Boccaccio: er macht ihn weniger gelenkig und lässt ihn in den Einzelgliedern verschrumpfen. Das stimmt zu seiner immer bewiesenen Abneigung gegen die sinkende Handlung: sogar seine persönliche Vorliebe für das Dramatische verlässt ihn hier immer mehr, freudlos sinkt er hier unter Boccaccio, verlebendigt hier seine Darstellung noch weniger als der Italiener. Bis ins feinste Detail reicht die Stimmung mit ihrer Erklärung der angewandten Kunstmittel.

5. Figuren-Technik.

In den Figuren drückt sich — soweit man dieselben als formale Kunstmittel fassen darf — der geistige Gehalt der Dichtung formal am deutlichsten aus. Sie sind ja die Träger des Problems, ihre formalen Erscheinungen besitzen demnach den höchsten symbolischen Wert.

Die erste Frage gilt der Zahl und Art der Figuren.
An den dramatischen Formen sind betheiligt:

in Fil.:	12	u. zw.	3	Haupt- und	9	Nebenfiguren
„ Tr.:	13	„	3	„ „	10	„

Bei der Identität des Stoffes kann diese Gleichartigkeit im Figurenmaterial nicht auffallen. Die Unterschiede bringt erst die künstlerische Behandlung des Materials.

Die Figuren-Arten, Gruppen und Einzel-Figuren sollen nun daraufhin ins Auge gefasst werden. Zuvörderst handelt

es sich um ihre dramatische Extensität: um ihre quantitative Wirkung, die sich in ihrem Antheil an der dramatischen Gesammtmasse verräth. Dann um ihre dramatische Intensität: um ihre qualitative Wirkung, die sich in ihrem Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen wiederspiegelt. Weiters um ihre Gruppierung im Dialog: hier specialisieren sich die allgemeinen Beobachtungen von früher an der dramatischen Hauptform. Endlich soll der Dialog auf seine geistige Ökonomie hin untersucht werden: die Antheilnahme der Figuren innerhalb des Einzeldialogs steht hier in Frage. Dies kann noch eingehender ausgeführt werden, wenn man schließlich den Redewechsel der Figuren auf sein dramatisches Tempo hin untersucht. Mit all diesen Kriterien wird es gelingen, einerseits die Figuren nach Art und Gattung, sowie Individualität zu charakterisieren und hiemit zugleich Charakteristica für die Dichtungen und deren Compositionstheile zu gewinnen. Andererseits versteht es sich von selbst, dass dadurch zugleich auch die geistigen Porträts der Dichter in Hinblick auf ihre artistische Anlage wie auf ihre Stimmung feiner ausgezeichnet werden.

a) Dramatische Extensität der Figuren.

Betrachtet man zuerst die Erscheinungen für die Gesammtdichtungen, so verhalten sich:

in Fil.: Hauptfig. : Nebenfig. = 2384 : 209 = $11\,^2/_5$: 1
„ Tr.: = 3684 : 334 = 11 : 1

Der Unterschied zwischen den beiden Epen ist ganz geringfügig. Es handelt sich hier eben um die generell-epische Thatsache, dass der Epiker durch keine äußeren Gründe gezwungen wird, die Nebenfiguren, die ihn innerlich nicht interessieren, dramatisch auszuführen, in welche Zwangslage der Dramatiker allerdings versetzt wird.

Die Hauptfiguren erschöpfen sich in beiden Epen in dem Trio: Troilus, Cressida, Pandarus, also im Helden, in der Heldin und im Vertrauten. Setzt man die beiden ersteren gegen den letzteren, so verhält sich:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 1592 : 792 = —3 : 1
„ Tr.: = 1882 : 1802 = +1 : 1

Beim sentimentalen Boccaccio spielt der intriguierende Vertraute naturgemäß eine viel kleinere Rolle, als beim humoristischen Chaucer.

Vergleicht man das Heldenpaar unter sich, so verhält sich:

in Fil.: Held : Heldin $= 987 : 605 = 1^2/_3 : 1$
„ Tr.: $= 974 : 908 = +1 : 1$

Boccaccio, der sich stimmungsmäßig mit seinem Helden identificiert, gewährt diesem ein großes Übergewicht über die Heldin; Chaucer, der seinen Figuren in souveräner Objectivität gegenübersteht, weist der Heldin eine ebenso große Bedeutung zu als dem Helden.

Dies die Gesammtverhältnisse.

Forscht man nach dem Detail, nach den Erscheinungen in den einzelnen Compositions-Theilen, so kommt die Exposition und das erregende Moment nicht in Betracht. Somit verbleibt die steigende Handlung (Verwicklung + Höhepunkt) und die sinkende (Entwicklung + Lösung).

Die Nebenfiguren sind in Filostrato ausschließlich auf die sinkende Handlung beschränkt, in Troilus mit $+^4/_5$ ihrer Masse. Sie sind Zeugen für eine compliciert-realistische Fabel. So begreift es sich, dass der sentimentale Boccaccio in der Schilderung der glücklichen Liebesgeschichte, die er bloß seelisch an den Hauptfiguren darstellt, für die Nebenfiguren keine Verwendung findet, hingegen Chaucer als Humorist bereits hier auch reale Saiten anklingen lässt.

Die Hauptfiguren zeigen starke Unterschiede.

Der Vertraute spielt in der steigenden Handlung eine viel bedeutendere Rolle als in der sinkenden. Das ist generell und gilt für beide Epen. Doch es stellen sich starke Nuancen ein, beim sentimentalen Boccaccio ist die Rolle des Vertrauten in der steigenden Handlung viel geringer als beim humoristischen Chaucer:

Fil.: Heldenpaar : Vertrauter $= 594 : 439 = 1^1/_3 : 1$
Tr.: $= 990 : 1414 = 1 : -1^1/_2$

Hingegen ist in der sinkenden Handlung der Unterschied gering:

Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 998 : 353 = —3 : 1
Tr.: = 892 : 388 = $2^1/_3$: 1

Beachtet man endlich das Verhältnis von Held zur Heldin, so ergibt sich ein starker Unterschied:

a) bei Boccaccio zeigt sich ein geringes Überwiegen der letzteren über den ersteren (Held : Heldin = 284 : 310 = = 1 : +1) in der steigenden Handlung, hingegen in der sinkenden ein sehr starkes Überwiegen des ersteren über letztere (Held : Heldin = 703 : 295 = $2^1/_4$: 1). Im sonnigen Theil des Liebesverhältnisses wächst dem von seiner Heldin begeisterten Dichter diese Figur über den Helden hinaus, in der sinkenden Handlung stellt Boccaccio die selbstempfundenen Schmerzen des Helden so eingehend dar, dass die Heldin vom Helden überragt wird.

b) Chaucer aber lässt in beiden Theilen die ihm für seine humoristischen Zwecke dankbare Figur des Helden überwiegen: in der steigenden Handlung um ein geringes (Held : Heldin = 506 : 484 : +1 : 1), in der sinkenden um etwas mehr (Held : Heldin = 468 : 424 = $1^1/_{10}$: 1).

Dringt man bis in die Besonderheiten der vier einzelnen Compositions-Theile, so zeigt sich, dass der Vertraute im Höhepunkt und in der Lösung eine sehr bescheidene Rolle spielt: in den Knotenpunkten des Liebesprocesses tritt der dritte vor den zwei Leidenschaftsträgern naturgemäß in den Hintergrund; andererseits ist sein Einfluss in der Verwicklung viel größer als in der Entwicklung, weil seine Aufgabe eben eine wesentlich positive ist. Dies sind generelle Erscheinungen beider Dichtungen, die sich aber sehr charakteristisch nuancieren:

1. Im Höhepunkt und in der Lösung verhält sich:

a) im Höhepunkt:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 147 : 8 = ∞ : „0"
„ Tr.: = 425 : 224 = —2 : 1

b) in der Lösung:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 188 : 15 = 12 : 1
„ Tr.: = 63 : 13 = 5 : 1

Demnach ist bei Chaucer der Vertraute relativ viel stärker als bei Boccaccio.

2. In der Verwicklung und Entwicklung verhält sich:
a) in der Verwicklung:

in Fil.:	Heldenpaar : Vertrauter	= 447 : 431	= 1 : 1
„ Tr.:		= 565 : 1190	= 1 : +2

b) in der Entwicklung:

in Fil.:	Heldenpaar : Vertrauter	= 810 : 338	= —2 ½ : 1
„ Tr.:		= 829 : 375	= 2 $^1/_{10}$: 1

Auch hier spielt der Vertraute bei Chaucer immer eine größere Rolle, besonders aber in der Verwicklung, wo er in humoristischer Art stark eingreift.

Es fragt sich nun, ob das Verhältnis von **Held** zu **Heldin** ähnlich charakteristisch ausgeführt erscheint. Weil die Heldin in der Lösung nicht mehr zu Worte kommt und in der Verwicklung und im Höhepunkt fast gleiche Verhältnisse herrschen:

Verwicklung:	Fil:	Held : Heldin	= 196 : 251	= 1 : 1 ¼
	Tr.:		= 238 : 327	= 1 : 1 ⅓
Höhepunkt:	Fil.:		= 88 : 59	= 1 ½ : 1
	Tr.:		= 268 : 157	= 1 ⅔ : 1

so dreht sich die Frage bloß um die Entwicklung. Hier verhält sich:

in Fil.:	Held : Heldin	= 515 : 295	= 1 ⅔ : 1
Tr.:		= 405 : 424	= 1 : +1

Bei Boccaccio überwiegt der Held, bei Chaucer die Heldin, weil sich der sentimentale Dichter selber im Helden spiegelt, der humoristische aber in der Treulosen gegenüber dem Treuen sich die dankbarere Figur ersieht.

Überschaut man die Ergebnisse aus der Beobachtung der dramatischen Extensität der Figuren, so zeigt sich, dass bereits mit diesem noch recht äußerlichen Kriterium die Bedeutung und Eigenart der Figurengruppen, ja sogar der wichtigen Einzelfiguren festgelegt werden kann, und dass im weiteren von hier aus die Dichtungen selbst — in ihrer Gesammtheit, wie in ihren Theilen — in helleres Licht rücken. Geht man von der generellen Ähnlichkeit zu den speciellen Unterschieden über, so erklären sich diese auf allen Punkten in deutlichster Art aus dem Stimmungscontrast der beiden Dichter.

***b)* Dramatische Intensität der Figuren.**

Die qualitative Bewertung der Figurengruppen und Einzelfiguren kann leicht und genau vorgenommen werden, wenn man ihren Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen festlegt. Besonders deutlich sprechen hier die Massenverhältnisse. Vor allem das Verhältnis der dramatischen Hauptform, des Dialogs zum Monolog im weiteren Sinne (d. h. zum Selbstgespräch und zur Ansprache).

Bei den Hauptfiguren verhält sich:

a) in Fil.: Dialog : Monolog = 2166 : 218 = 10 : 1
b) „ Tr.: = 3522 : 162 = $21^3/_4$: 1

Bei den Nebenfiguren verhält sich:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 119 : 90 = $1^1/_3$: 1
b) „ Tr.: = 182 : 152 = $1^1/_5$: 1

Somit ergibt sich ein ungemein scharfer Unterschied genereller Art zwischen den beiden Figurengruppen: die Hauptfiguren bevorzugen die dramatische Hauptform, den Dialog ganz gewaltig im Vergleich mit den Nebenfiguren. Diese Tendenz prägt sich beim feineren Formkünstler Chaucer viel schärfer aus als bei Boccaccio. Besonders hinsichtlich der wichtigen Hauptfiguren, welche bei Chaucer doppelt stärker nach dem Dialog drängen als bei Boccaccio, aber auch hinsichtlich der minderwichtigen Nebenfiguren, welche bei Chaucer noch schwächer nach den Dialog drängen als bei Boccaccio.

Ebenso deutlich sprechen die Verhältnisse innerhalb des Monologs zwischen dem dramatischen Selbstgespräch und der minder dramatischen Ansprache. Es verhält sich bei den Hauptfiguren:

a) in Fil.: S. : A. = 168 : 50 = · $3^1/_3$: 1
b) „ Tr.: = 154 : 8 = —20 : 1

bei den Nebenfiguren:

a) in Fil.: S. : A = 11 : 79 = 1 : + 7
b) „ Tr. = 11 : 141 = 1 : —13

Demnach ergibt sich als genereller Gegensatz, dass bei den wichtigen Hauptfiguren das dramatischere Selbst-

gespräch, bei den minder wichtigen Nebenfiguren die minder dramatische Ansprache weitaus überwiegt. Auch diese Tendenz prägt Chaucer schärfer als Boccaccio aus u. zw. besonders scharf bei den wichtigen Hauptfiguren, minder scharf bei den minder wichtigen Nebenfiguren.

Die Gruppe der Hauptfiguren theilt sich organisch in das Heldenpaar und in den Vertrauten. Auch zwischen diesen beiden Kleingruppen ergeben sich qualitative Unterschiede generellen und speciellen Charakters.

Beim Heldenpaar verhält sich:

a) in Fil.: Dial.: Mon. = 1398 : 194 = $7\frac{1}{3}$: 1
b) „ Tr.: = 1747 : 135 = 13 : 1

Beim Vertrauten verhält sich:

a) in Fil.: Dial.: Mon. = 768 : 24 = 32 : 1
b) in Tr.: = 1775 : 27 = $65\frac{2}{3}$: 1

Der generelle Unterschied springt in die Augen: das Heldenpaar hat viel mehr Monolog als der Vertraute, es wirkt demnach intimer als dieser. So muss es auch sein, denn am Heldenpaar interessiert seine persönliche Art, am Vertrauten seine sachliche Beschäftigung.

Im speciellen lässt Boccaccio das Heldenpaar stärker monologisieren als Chaucer; das gleiche gilt für den Vertrauten. Darin spiegelt sich einerseits wiederum der subjective Standpunkt des Italieners, der objective des Engländers zum Stoff, andererseits das dramatischere Temperament Chaucers im Vergleich mit Boccaccio.

Weiters verhält sich beim Heldenpaar:

a) in Fil.: S. : A. = 162 : 32 = 5 : 1
b) „ Tr.: = 130 : 5 = 26 : 1

beim Vertrauten:

a) in Fil.: S. : A. = 6 : 18 = 1 : 3
b) „ Tr.: = 24 : 3 = 8 : 1

Danach besitzt das Heldenpaar viel mehr vom intimeren Selbstgespräch als der Vertraute, was die allgemeinen Erscheinungen von oben im einzelnen präciser ausführt. Für die Dichter zeigt sich im speciellen sehr deutlich die

Abneigung des realistischen Chaucer gegen die rhetorische Ansprache, welcher der stilisierende Boccaccio schon beim Heldenpaar und besonders beim Vertrauten eine große Rolle gegenüber dem intimen Selbstgespräch einräumt.

Auch Held und Heldin charakterisieren sich in ihrer Antheilnahme an den Art-Scenen.

Es verhält sich beim Helden:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 927 : 60 = 16 : 1
b) in Tr.: = 945 : 29 = $32\frac{2}{3}$: 1

bei der Heldin:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 471 : 134 = $3\frac{1}{2}$: 1
b) „ Tr.: = 802 : 106 = $7\frac{1}{2}$: 1

Demnach übertrifft der Held die Heldin an Dialog um mehr als das Vierfache: der Mann ist activer, dramatischer, das Weib passiver, lyrischer. Diese generelle Erscheinung nuanciert sich in bezeichnender Weise: Chaucer gestaltet beide Figuren gerade doppelt so dramatisch als Boccaccio.

Weiters verhält sich beim Helden:

a) in Fil.: S. : A. = 57 : 3 = 19 : 1
b) „ Tr.: = 24 : 5 = — 5 : 1

bei der Heldin:

a) in Fil.: S. : A. = 105 : 29 = $3\frac{2}{3}$: 1
b) „ Tr.: = 106 : 0 = ∞ : 0

Daraus ergibt sich, dass der Held in Filostrato intimer herausgearbeitet ist als in Troilus. Dort identificiert sich ja der Dichter mit seinem Helden, während hier der Dichter souverän über seinem Helden steht. Weiters, dass die Heldin in Troilus mehr Intimität besitzt als in Filostrato, wie dies beim objectiven Dichter begreiflich erscheint, weil dieser den psychologischen Geschlechtstypus unbeirrt herausbildet.

Fasst man die Erscheinungen der Intensität der Figuren zusammen, so zeigt sich in genereller Hinsicht, dass die jeweilig verschiedenen Figuren-Gruppen, respective Einzelfiguren entsprechend ihrem inneren Werte und ihrer Function an den verschiedenen dramatischen Formen Antheil

nehmen. Darüber hinaus ergeben sich aber auch im speciellen, in Hinsicht auf die beiden Dichter charakteristische Unterschiede. Diese sind sowohl bedingt von der artistischen Eigenart der Autoren — so ist Chaucer gegenüber Boccaccio das weitaus dramatischere Temperament, wie sie beeinflusst werden von der individuellen Tendenz — es contrastieren sich der subjective Boccaccio und objective Chaucer.

c) Figuren-Gruppierung im Dialog.

Filostrato hat 22 Duologe, somit hierin 44 Figuren; Troilus hat 33 Duologe und 4 Triologe, somit hierin 78 Figuren. Davon entfallen auf:

	Hauptfig.		Nebenfig.	
in Fil.:	41	:	3	$= 14 : 1$
„ Tr.:	71	:	7	$= 10^1/_7 : 1$

Es zieht demnach Chaucer die Nebenfiguren stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Die Hauptfiguren theilen sich in zwei Gruppen, in das Heldenpaar und in den Vertrauten. Die beiden Gruppen verhalten sich zu einander:

in Fil.: $25 : 16 = +1^1/_2 : 1$
„ Tr.: $40 : 31 = 1^1/_4 : 1$

Es zieht demnach Chaucer den Vertrauten stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Endlich verhält sich Held : Heldin:

in Fil.: $16 : 9 = -2 : 1$
„ Tr.: $25 : 15 = 1^2/_3 : 1$

Es zieht demnach Chaucer die Heldin stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Dies die summarische Dialog-Frequenz der Figuren. Aus ihr geht deutlich die gegensätzliche Tendenz der Dichter hervor: Boccaccio strebt nach Concentration, vor allem auf die Hauptfiguren, innerhalb derselben auf das Heldenpaar und hierin auf den Helden selbst. So gestaltet der Italiener intensiv, was sich aus seiner subjectiven Stellung zum Problem, aus seiner Identificierung mit dem Helden sehr wohl begreift. Anders Chaucer. Er gestaltet

extensiver, indem er den peripherischen Elementen schrittweise größeren Spielraum gewährt: so der Heldin, dem Vertrauten, ja selbst den Nebenfiguren. Der Engländer steht eben seinem Problem objectiv gegenüber.

Betrachtet man nun die Gruppierung der Figuren im einzelnen, so ergeben sich zwei Kategorien: es erscheinen entweder bloß Hauptfiguren im Dialog oder Haupt- und Nebenfiguren.

Es verhalten sich die reinen zu den gemischten Dialogen:

in Fil.: $19 : 3 = 6^1/_3 : 1$
„ Tr.: $31 : 6 = 5^1/_6 : 1$

Demnach mischt der extensivere Chaucer stärker als der intensivere Boccaccio: Troilus hat nur um die starke Hälfte mehr reine Formen, im Vergleich mit Filostrato aber doppelt so viele gemischte Formen.

Verfolgt man die Gruppierung der Hauptfiguren im Duolog, so entfallen auf das Heldenpaar in Filostrato wie in Troilus nur je 3 Duologe, denen dort 16, hier aber 26 Duologe gegenüberstehen, wo der Held oder die Heldin mit dem Vertrauten spricht. Dieser wird also von Chaucer viel stärker herangezogen als von Boccaccio. Dabei ergibt sich ein bezeichnender Unterschied zwischen den beiden Dichtungen: in Filostrato ist der Vertraute relativ öfter mit dem Helden im Zwiegespräch als in Troilus, wo er mit der Heldin mehr verkehrt als dort.

Es verhält sich nämlich (Tr. + Pand.) : (Cr. + Pand.):

in Fil. $= 11 : 5 = 2^1/_5 : 1$
„ Tr. $= 17 : 9 = 1^8/_9 : 1$

Die erstere Gruppe wird nur um die starke Hälfte, die letztere fast ums Doppelte von Chaucer vermehrt. Darin spiegelt sich deutlichst nicht nur die wachsende Bedeutung der Figur Pandarus von Filostrato zu Troilus, sondern auch seine in der englischen Nachbildung vielseitig gewordene Thätigkeit als Intriguant. Dies erhärtet der bei Boccaccio fehlende, bei Chaucer erst auftretende Hauptfiguren-Triolog: Tr. + Cr. + Pand., und zwar in zwei Exemplaren.

Dies die Ergebnisse der Frequenz der Figuren im Dialog.

Die Frequenz wird durch die Massenwirkung eigenthümlich beleuchtet.

Es verhalten sich die reinen Formen zu den gemischten:

in Fil. = 2011 : 274 = $7\frac{1}{3}$: 1
„ Tr. = 3403 : 301 = $11\frac{1}{3}$: 1

Demnach sind die reinen Formen bei Chaucer quantitativ besser bedacht als bei Boccaccio, trotz ihrer geringeren Frequenz. Diese künstlerische Feinfühligkeit des Engländers, der im mehr Äußerlichen der Frequenz den äußerlichen Nebenfiguren einen größeren Spielraum gewährt, was er jedoch für die bedeutungsvollen Hauptfiguren im wichtigeren Moment der Massenentfaltung wieder reichlich wettmacht, wird besonders deutlich, wenn man seinen Dialog, der sich aus Duologen und Triologen, also aus intensiveren und extensiveren Formen zusammensetzt, näher besieht.

Es drängen nämlich die reinen Formen nach dem Duolog, die gemischten nach dem Triolog:

rein : gemischt { im Duol. = 3161 : 256 = $12\frac{1}{3}$: 1
„ Triol. = 242 : 45 = $5\frac{1}{3}$: 1

So findet Chaucer für seine extensiveren Bestrebungen, für sein stärkeres Heranziehen von Nebenfiguren im neugeschaffenen extensiveren Triolog die entsprechende Kunstform.

Betrachtet man die Verhältnisse der Hauptfiguren innerhalb der reinen Formen vom Quantitäts-Standpunkte aus, so ergeben sich charakteristische Unterschiede zwischen den beiden Dichtungen.

Am meisten gewonnen hat beim Übergang von Filostrato zu Troilus die Heldenpaar-Gruppe Tr. + Cr. Sie ist von 395 zu 896 Zeilen gewachsen. Nicht viel geringer ist die Zunahme der Gruppe Cressida-Pandarus: von 440 zu 919 Zeilen. Hingegen ist vergleichsweise die Gruppe Troilus-Pandarus im Wachsthum stark zurückgeblieben: von 1178 zu bloß 1588 Zeilen. Deutet man die Zahlen psychologisch, so heißt das: Chaucer hat die Beziehungen zwischen dem Heldenpaar viel intensiver gestaltet und dem

Pandarus gegenüber Cressida eine große Rolle zugetheilt, worunter — relativ — das Verhältnis Troilus-Pandarus leiden musste.

Feiner wird das Bild ausgeführt, wenn man die Massenbeziehungen der Figuren innerhalb ihrer Duologe verfolgt:

1. Held und Heldin:

in Fil.: 152 : 243 = 1 : —1 1/2
„ Tr.: 304 : 408 = 1 : 1 1/3

Der Unterschied ist gering, aber bezeichnend: der Held gewinnt bei Chaucer an Raum; aus dieser individuellen Intensität der Figur erklärt sich auch die allgemeine Vertiefung des Verhältnisses zwischen Held und Heldin.

2. Held und Vertrauter:

in Fil.: 662 : 514 = +1 1/4 : 1
„ Tr.: 559 : 1000 = 1 : —2

Beim humoristischen Dichter wächst die Vertrautenrolle gegenüber dem so oft komisch-passiven Helden außerordentlich, weil ja der sentimentale Boccaccio in Pandarus nur die Begleitfigur für den Helden hat sehen können.

3. Heldin und Vertrauter:

in Fil.: 188 : 252 = 1 : 1 1/3
„ Tr.: 267 : 623 = 1 : 2 1/3

Auch hier wiederholt sich die Verstärkung der Vertrautenrolle durch Chaucer, wenngleich in geringerem Maße.

An der Figuren-Gruppierung lässt sich also der Wert der Einzelfigur und Figuren - Kategorie innerhalb des Figuren-Ensembles ersehen. Bei der stofflichen Gleichheit der beiden Epen werden die Verschiebungen auf dem Gebiete der Figuren-Gruppierung von besonderem Interesse, weil an denselben die Eigenart der Einzeldichtung und die individuelle Tendenz des Dichters deutlich erkannt werden kann.

d) Die geistige Ökonomie des Duologs.

Der Duolog wird von zwei Sprechern getragen. Ist ihr Antheil an der Zeilenmasse desselben der gleiche, so verhalten sich ihre Zeilenmassen wie 1 : 1. Solche Harmonie

erscheint höchst selten. Gewöhnlich ist eine Figur schwächer, die andere als die geistig führende stärker. Setzt man zur bequemsten Versinnlichung des Verhältnisses der beiden die Zeilenmasse der schwächeren mit 1 an, so lassen sich die vorhandenen Duologe nach der stetig wachsenden quantitativen Überlegenheit der führenden Figur über die geführte in übersichtlicher Reihe ordnen. Nach den thatsächlichen Erscheinungen gruppieren sich die Duologe beider Werke in zwei Kategorien:

1. Überragt die führende Figur die geführte an Zeilenmasse bis an das Doppelte, so seien solche Formen harmonische genannt;

2. überragt die führende Figur die geführte an Zeilenmasse vom Doppelten aufwärts, so seien solche Formen disharmonische genannt.

α) Der harmonische und disharmonische Duolog.

Es besitzt von:

	harm.		disharm.		
	Duologen				
Fil.:	12	:	10	Stück	$= 1\frac{1}{5} : 1$
Tr.:	11	:	22	„	$= 1 : 2$

Der Unterschied der Dichtungen springt in die Augen. Boccaccios Tendenz geht auf harmonische, Chaucers auf disharmonische Formen. Dort stilisierte Gebundenheit, hier realistische Freiheit. Auch dieses Detail der Formgebung stimmt zum Wesen jedes der beiden Dichter.

An diesen gegensätzlichen Duolog-Kategorien haften technische Merkmale, welche die Eigenart der Kategorien theils erklären, theils durch dieselbe erklärt werden. Es zeigen sich nämlich Beziehungen zwischen der geistigen Ökonomie des Duologs und seiner Länge, wie seinem Bau. Auch von hier aus fallen Streiflichter auf die Dichtungen und die Dichter.

1. Die Länge des harmonischen und disharmonischen Duologs.

Theilt man die Duologe in kürzere (bis 100 Zeilen) und längere (über 100 Zeilen), so sind:

		kürzer		länger
in Fil.	von harm.:	7	:	$5 = 1^2/_5 : 1$
	„ disharm.:	7	:	$3 = 2^1/_3 : 1$
in Tr.	von harm.:	7	:	$4 = 1^3/_4 : 1$
	„ disharm.:	17	:	$5 = 3^2/_5 : 1$

Es streben also die harmonischen Duologe nach längeren, die disharmonischen nach kürzeren Formen. Dies ist ein generelles Merkmal, giltig für beide Dichtungen, wenngleich vom stilfeineren Chaucer schärfer herausgearbeitet als von Boccaccio.

Nach den beiden Momenten der gegensätzlichen Frequenz und gemeinsamen Tendenz der Kategorien begreift sich der starke Unterschied in den **Massen** hinsichtlich der beiden Dichtungen.

Es verhält sich:

in Fil.: harm.: disharm. $= 1383 : 902 = 1^1/_2 : 1$
„ Tr.: $1093 : 2304 = 1 : 2^1/_8$

Noch schärfer als in der Frequenz tritt also der Gegensatz in der Quantität zutage. Dies die Erscheinungen für die **Gesammt-Dichtungen**.

Es fragt sich nun, ob sich etwa generelle Tendenzen innerhalb der **organischen Haupttheile der Dichtungen** ergeben. Setzt man die steigende Handlung (Verwicklung + Höhepunkt) gegen die sinkende Handlung (Entwicklung + Lösung), so verhält sich:

in der steig. H.: harm.: disharm.	$= 7 : 3 = 2^1/_3 : 1$	in Fil.
„ „ sink. H.:	$= 5 : 8 = 1 : 1^3/_5$	
in der steig. H.: harm.: disharm.	$= 7 : 14 = 1 : 2$	in Tr.
„ „ sink. H.:	$= 4 : 8 = 1 : 2$	

Einen Unterschied, und zwar einen sehr starken, zeigt nur Filostrato, dessen steigende Handlung nach harmonischen, dessen sinkende Handlung nach disharmonischen Formen strebt. Für Troilus ergibt sich kein Unterschied; bei Chaucer siegt die individuelle Manier auf der ganzen Linie.

Die Erklärung ist für Boccaccio wohl in seiner individuellen Disposition für die steigende, respective sinkende Handlung zu suchen. Die erstere dichtet er objectiver, also mehr artistisch, die letztere subjectiver, also mehr persönlich. Seine artistische Tendenz geht bekanntlich auf Stilisierung aus, demnach für das in Frage stehende Detail auf Harmonisierung, während die persönliche Ergriffenheit vom Stoff der sinkenden Handlung ihn unwillkürlich realistischer, also hier weniger harmonisch gestalten lässt. Anders bei Chaucer. Er steht über dem Stoff, er behandelt denselben gleichmäßig nach seiner Manier, diese drängt aber überall gleichermaßen nach realistischer Ungebundenheit.

2. Der Bau des harmonischen und disharmonischen Duologs.

Die beiden Duologarten unterscheiden sich generell auch in ihrem Bau, d. h. in der Gestaltung ihrer Redestücke.

Es soll dies hier bloß in der augenfälligen Einzellänge der Redestücke, also an der Frequenz der Längskategorien derselben, nachgewiesen werden. Die Redestücke sind entweder kurz (bis 5 Zeilen) oder mittel (bis 50 Zeilen) oder lang (über 50 Zeilen). Es besitzt nun:

1. Filostrato: im harmonischen Duolog 85 Redestücke und zwar von kurz 24, mittel 55, lang 6 Stück; im disharmonischen Duolog 54 Redestücke und zwar von kurz 19, mittel 29, lang 6 Stück.

2. Troilus: im harmonischen Duolog 81 Redestücke und zwar von kurz 37, mittel 40, lang 4 Stück; im disharmonischen Duolog 219 Redestücke und zwar von kurz 122, mittel 87, lang 10 Stück.

Stellt man den mittellangen Redestücken als medialen die Summe der kurzen und langen als extreme gegenüber, so verhält sich:

1. in Filostrato:

a) im harm. Duol.: med.: extr. = 55 : 30 = $1\frac{5}{6}$: 1
b) „ disharm. „ = 29 : 25 = +1 : 1

2. in Troilus:

a) im harm. Duol.: med.: extr. = 40 : 41 = 1 : 1
b) „ disharm. „ = 87 : 132 = 1 : $1\frac{1}{2}$

Demnach zeigt sich deutlich eine generelle Tendenz: in beiden Dichtungen drängt der harmonische Duolog nach den medialen Redestücken, der disharmonische nach den extremen. Zugleich ergeben sich individuelle Nuancen: Boccaccio drängt im allgemeinen stärker nach medialen, Chaucer stärker nach extremen Redestücken. So kommt es, dass in Boccaccios harmonischem Duolog die medialen Redestücke die extremen fast ums Doppelte überwiegen, in Chaucers disharmonischem Duolog die extremen die medialen um die Hälfte überwiegen, während sich die beiden Kategorien das Gleichgewicht halten in Boccaccios disharmonischem und in Chaucers harmonischem Duolog. Man hat hierin wiederum ein Beispiel, wie sich generelle und individuelle Tendenzen zwar durchdringen, ohne sich im Effect aufzuheben.

β) Die Figuren im harmonischen und disharmonischen Duolog.

Wie die Duologe durch ihre geistige Ökonomie charakterisiert werden und so zur Charakterisierung der Dichtungen und Dichter beitragen, ist für das wesentliche gezeigt worden. In welcher Art die Figuren selbst durch ihre Theilnahme an den beiden Kategorien der harmonischen und disharmonischen Duologe näher bestimmt werden, soll nun untersucht werden.

Allgemein besehen ist es nun selbstverständlich, dass in Filostrato beim Überwiegen der harmonischen Duologe die Figuren sich dynamisch näher stehen, dass andererseits für Troilus aus der gegensätzlichen Ursache das Gegentheil gilt. Dringt man aber ins Detail, so ergeben sich eigenartige Unterschiede zwischen den Dichtungen. Vor allem wenn man die Duologe in reine (Hauptfigur+Hauptfigur) und in gemischte (Hauptfigur+Nebenfigur) scheidet. Was die letzteren betrifft, so kennt sie Filostrato nur in disharmonischer Art, während Troilus dieselben in gleichen Hälften zwischen der harmonischen und disharmonischen Art theilt. Was die reinen Duologe anlangt, so urgiert Filostrato die harmonische, Troilus die disharmonische Art. Demnach zieht Boccaccio die Nebenfiguren nur ungern in den Duolog und gestaltet diesen dann — von seiner har-

monischen Grundtendenz aus — sozusagen irregulär, d. h. disharmonisch; Chaucer aber lässt mit Vorliebe auch seine Hauptfiguren im disharmonischen Duolog sich frei bewegen. Der Stilist und Realist stehen sich so in den beiden Dichtern wiederum deutlich gegenüber.

Führt man die Untersuchung bis zu den Einzelfiguren, und zwar zu den einzelnen Hauptfiguren in reinen Duologen, so lassen sich die formalen Erscheinungen direct zu psychologischen Charakteristiken umwerten. Es fragt sich, wie oft jede der Figuren führend oder geführt im Dialog erscheint. Zum Zweck der summarischen Übersicht wird im folgenden der Unterschied zwischen harmonischen und disharmonischen Duologen (hier bloß eine quantitative Nuance) fallen gelassen.

1. Filostrato.

Es treten von den Hauptfiguren in reinen Duologen auf:

	Troilus	Cressida	Pandarus
a) als führend	11	3	5 mal
b) „ geführt	3	5	11 „

Somit erscheint die geistige Suprematie des Helden in voller Deutlichkeit: er allein führt viel öfter als er geführt wird (u. zw. fast 4mal so oft), während die beiden anderen Hauptfiguren öfter geführt werden als sie führen (u. zw. besonders der Vertraute, nämlich mehr als doppelt so oft). Der Held überragt die anderen gewaltig, die Heldin ist stärker als der Vertraute.

2. Troilus.

Es treten von den Hauptfiguren im reinen Duolog auf:

	Troilus	Cressida	Pandarus
a) als führend	8	1	20 mal
b) „ geführt	12	11	6 „

Die energische Figur ist hier der Vertraute: er allein führt öfter als er geführt wird (u. zw. mehr als 3mal so oft), während der Held sich um die Hälfte öfter führen lässt als er führt und die Heldin fast nur als geführt erscheint.

Hat sich in der „Gruppierung der Figuren im Dialog" die Bedeutung der Einzelfigur für das Ensemble verrathen, so hat die geistige Ökonomie des Duologs, gewissermaßen die „Bewegung der Figuren im Duolog", die psychische Eigenart der Einzelfigur aufgedeckt. Die durchgehenden Gegensätze der Dichtungen in dieser Formation haben jederzeit ihre Erklärung in der eigenartig-verschiedenen Stimmung der Dichter gefunden. Aus der Manier der Darstellung ergab sich die Function der Figur, daraus die Tendenz des Dichters, und deren Zusammenhang mit seiner Stimmung lag offen da. So hat sich Boccaccio als subjectiv, Chaucer als objectiv in Hinblick auf das Problem, der Italiener stilistisch, der Engländer realistisch rücksichtlich ihrer Kunst erwiesen.

Übersichts-Tabelle zur geistigen Ökonomie des Duologs.

a) Filostrato.

V_4	X:	Pand. : Troil.	= 46 : 54	= 1 : 1 1/6
E_2	VIII:		= 61 : 72	= 1 : 1 1/6
E_3	X:		= 70 : 86	= 1 : 1 1/4
H_1	II:	Cress. : Troil.	= 30 : 40	= 1 : 1 1/3
V_3	VI:	Pand. : Cress.	= 14 : 19	= 1 : 1 1/3
V_3	IV:	Pand. : Troil.	= 32 : 42	= 1 : 1 1/3
E_2	5:		= 6 : 8	= 1 : 1 1/3
H_1	I:	Cress. : Troil.	= 7 : 11	= 1 : 1 1/2
E_1	II:	Pand. : Troil.	= 95 : 155	= 1 : 1 1/2
E_1	V:	Cress. : Pand.	= 29 : 45	= 1 : 1 1/2
V_1	I:	Troil. : Pand.	= 84 : 144	= 1 : 1 3/4
V_2	II:	Cress. : Pand.	= 81 : 154	= 1 : 1 7/8
E_1	VII:	Troil. : Cress.	= 101 : 206	= 1 : 2
E_3	XI:	Troil. : Deiph.	= 8 : 16	= 1 : 2
E_2	IX:	Cress. : Diom.	= 40 : 91	= 1 : 2
V_4	IX:	Pand. : Cress.	= 27 : 54	= 1 : 2
V_3	VIII:	Cress. : Pand.	= 5 : 12	= 1 : 2 1/2
H_1	III:	Pand. : Troil.	= 8 : 37	= 1 : 4 1/2
L_1	II:		= 15 : 79	= 1 : 5
E_3	8:		= 8 : 44	= 1 : 5 1/2
L_1	I:	Cass. : Troil.	= 12 : 107	= 1 : 9
E_1	VI:	Troil. : Pand.	= 1 : 29	= 1 : 29

b) Troilus.

E_1 II:	Pand. : Troil.	= 133 : 134	= 1 : 1
E_1 V:	Cress. : Troil.	= 46 : 54	= 1 : $1\frac{1}{6}$
V_4 X:	Pand. : Deiph.	= 22 : 29	= 1 : $1\frac{1}{3}$
V_4 XI:	Cress. : Pand.	= 9 : 12	= 1 : $1\frac{1}{3}$
E_2 6:	Troil. : Pand.	= 13 : 17	= 1 : $1\frac{1}{3}$
V_3 VI:	Cress. : Pand.	= 22 : 36	= 1 : $2\frac{1}{2}$
V_4 XX:	Troil. : Pand.	= 61 : 105	= 1 : $1\frac{2}{3}$
H_1 VI:	Pand. : Troil.	= 21 : 37	= 1 : $1\frac{2}{3}$
E_2 X:	Troil. : Diom.	= 52 : 85	= 1 : $1\frac{2}{3}$
H_1 IV:	Cress. : Pand.	= 70 : 121	= 1 : $1\frac{3}{4}$
H_1 V:		= 5 : 9	= 1 : $1\frac{4}{5}$

H_1 I:	Cress. : Pand.	= 3 : 6	= 1 : 2
V_2 IV:	Cress. : Ant.	= 6 : 13	= 1 : 2
E_3 XI:	Pand. : Troil.	= 14 : 29	= 1 : 2
E_2 IX:	Troil. : Pand.	= 44 : 93	= 1 : 2
V_2 II:	Cress. : Pand.	= 134 : 333	= 1 : $2\frac{1}{2}$
V_3 V:	Troil. : Pand.	= 26 : 63	= 1 : $2\frac{1}{2}$
H_1 III:	Pand. : Troil.	= 11 : 27	= 1 : $2\frac{1}{2}$
E_1 VIII:	Troil. : Cress.	= 127 : 326	= 1 : $2\frac{1}{2}$
L_1 I:	Troil. : Cass.	= 14 : 35	= 1 : $2\frac{1}{2}$
V_3 VII:	Cress. : Pand.	= 15 : 43	= 1 : —3
E_3 10:	Pand. : Troil.	= 10 : 33	= 1 : $3\frac{1}{3}$
H_1 IV:	Cress. : Troil.	= 36 : 123	= 1 : $3\frac{1}{3}$
L_1 II:	Pand. : Troil.	= 13 : 49	= 1 : $3\frac{3}{4}$
V_1 I:	Troil. : Pand.	= 92 : 363	= 1 : 4
V_2 V:		= 4 : 17	= 1 : 4
H_1 II:	Cress. : Pand.	= 8 : 31	= 1 : 4
V_3 VIII:	Troil. : Pand.	= 2 : 9	= 1 : $4\frac{1}{2}$
E_3 XI:		= 2 : 19	= 1 : $8\frac{1}{2}$
V_4 XII:		= 4 : 35	= 1 : 9
V_4 XVII:	Cress. : Pand.	= 1 : 32	= 1 : 32
E_1 VII:	Troil. : Pand.	= 1 : 35	= 1 : 35
V_4 IX:		= 1 : 42	= 1 : 42

e) Der Redewechsel der Figuren.

Das dramatische Tempo der Figur im Dialog hängt davon ab, wie oft sie das Wort ergreift, wie lang sie jedesmal spricht. Durch die Zahl und Länge der einzelnen Rede-

stücke erhält also der Redewechsel sein charakteristisches Gepräge. Ordnet man die Redestücke nach ihren Längs-Kategorien für die Hauptfiguren, so ergibt sich folgende übersichtliche Tabelle:

a) Filostrato.

1. Troilus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	12	3	1	1	15	2	12	5
Höhep.:	8	3	—	—	11	—	8	3
Entw.:	10	6	5	2	16	7	10	13
Lös.:	—	2	—	1	2	1	—	3
	30	14	6	4	44	10	30	24

2. Cressida:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	14	2	1	—	16	1	14	3
Höhep.:	5	1	—	—	6	—	5	1
Entw.:	3	2	2	2	5	4	3	6
Lös.:	—	—	—	—	—	—	—	—
	22	5	3	2	27	5	22	10

3. Pandarus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	23	6	2	2	29	4	23	10
Höhep.:	1	—	—	—	1	—	1	—
Entw.:	5	5	1	2	10	3	5	8
Lös.:	—	1	—	—	1	—	—	1
	29	12	3	4	41	7	29	19

In der absoluten Länge der Redestücke spiegelt sich unmittelbar das gemüthliche oder geistige Temperament der Figur.

Von den Hauptfiguren ist Pandarus der temperamentvollste, eine Mittelstellung nimmt Cressida ein, am ruhigsten spricht Troilus:

Pandarus: kürzer : länger = 41 : 7 = 6 : 1
Cressida = 27 : 5 = $5\frac{1}{2}$: 1
Troilus = 44 : 10 = $4\frac{1}{2}$: 1

Dies stimmt zum Charakter und zur Funktion der Figuren. Der zwischen den Liebenden vermittelnde Vermittler bedarf einer flinken Zunge, einer [illegible]

fertigkeit; zwischen dem sentimentalen Liebhaber und der besonneneren Geliebten herrscht nur ein kleiner Unterschied.

Geht man tiefer ins Detail, scheidet man die kürzeren Redestücke in kurze und mittlere, die längeren in lange und sehr lange, so werden die Grundlinien der obigen Porträts feinstrichig ergänzt.

Pandarus spricht rasch, aber auch verhältnismäßig viel, denn er hat beim Helden und bei der Heldin seine Überredungskunst ins Feld zu führen. Darum überwiegen unter den kürzeren Redestücken die kurzen den mittleren (29:12 = —2½ : 1) nicht allzusehr und es überwiegen unter den längeren die sehr langen den langen (4 : 3 = 1⅓ : 1).

Held und Heldin zeigen innerhalb der längeren Redestücke keinen Unterschied: es überwiegen die langen den sehr langen um die Hälfte (Tr.: 6 : 4 = 1½ : 1; Cr.: 3 : 2 = 1½ : 1). Die Rhetorik des Gemüths wird nie so breit wie die des Verstandes. Wohl aber unterscheiden sich Held und Heldin innerhalb der kürzeren Redestücke: sie spricht kürzer als er, der empfindsame lädt breiter aus als die besonnene:

Troilus:	kurz : mittel	= 30 : 14 = +2 : 1
Cressida:		= 22 : 5 = +4 : 1

Unter diesen vom Detail gewonnenen Einblicken wird das Verhältnis der kurzen zu allen übrigen Redestücken von charakteristischer Färbung. Die kurzen bevorzugt am stärksten die Heldin (kurz : [mittel + lang + sehr lang] = 22 : 10 = 2⅕ : 1), am wenigsten der Held (30 : 24 = 1¼ : 1); eine Mittelstellung nimmt der Vertraute ein (29 : 19 = 1½ : 1).

Dies sind die summarischen Erscheinungen der Gesammt-Dichtung.

Wollte man deren Nuancierung in den verschiedenen Compositions-Theilen aufdecken, so könnte vom Höhepunkt und der Lösung abgesehen werden, weil hier die generellen Einflüsse der Handlung so stark sind, dass die individuellen der Figuren kaum zum Ausdruck gelangen. Wohl aber bieten Verwicklung und Entwicklung interessante Gegensätze. Dass die erstere mehr, die letztere minder dramatisch ist, darf nicht vergessen werden. So versteht es sich, dass

der Vertraute dort eine viel größere dialogische Lebhaftigkeit entfaltet als hier:

Pandarus: Verw.: kürzer : länger = 29 : 4 = $7^1/_4$: 1
Entw.: = 10 : 3 = $3^1/_3$: 1

Der Unterschied ist graduell, und zwar entsprechend den generellen Einflüssen der beiden Compositions-Theile. Anders bei Held und Heldin: in der Verwicklung ist der sentimental werbende Held viel weniger lebhaft in seinem Dialog als die wehrende Heldin:

kürzer : länger { Tr. = 15 : 2 = $7^1/_2$: 1
Cr. = 16 : 1 = 16 : 1

in der Entwicklung zeigt sich das Gegentheil: hier — in seiner persönlichen Hauptpartie — wird der Held lebhafter, die Heldin gemessener. Das stärkere Gefühl zerstückt jenem die Rede, die kräftigere Reflexion rundet sie dieser:

kürzer : länger { Tr. = 16 : 7 = $2^1/_3$: 1
Cr. = 5 : 4 = $1^1/_4$: 1

b) Troilus.

1. Troilus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	28	6	—	1	34	1	28	7
Höhep.:	13	8	—	1	21	1	13	9
Entw.:	18	3	1	2	21	3	18	6
Lös.:	—	1	1	—	1	1	—	2
	59	18	2	4	77	6	59	24

2. Cressida:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	45	8	—	—	53	—	45	8
Höhep.:	24	2	1	—	26	1	24	3
Entw.:	7	5	2	2	12	4	7	9
Lös.:	—	—	—	—	—	—	—	—
	76	15	3	2	91	5	76	20

3. Pandarus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	70	21	4	7	91	11	70	32
Höhep.:	26	5	1	—	31	1	26	6
Entw.:	8	8	3	1	16	4	8	12
Lös.:	—	1	—	—	1	—	—	1
	104	35	8	8	139	16	104	51

Von den Hauptfiguren ist Cressida die temperamentvollste, Troilus nimmt eine Mittelstellung ein, während Pandarus am ruhigsten spricht:

Cr.:	kürzer : länger	= 91 : 5	= 18 : 1
Tr.:		= 77 : 6	= 13 : 1
P.:		= 139 : 16	= —9 : 1

Dies stimmt zum Charakter und zur Function der Figuren. Dem Pandarus fällt bei Chaucer eine sehr wichtige Rolle zu: er ist nicht nur der Vertraute, sondern als Intriguant geradezu das Movens der Handlung, er hat Held wie Heldin zum Liebesgeständnis zu bringen, hat auch dann nicht nur als Mitwisser, sondern als fördernder Beschützer des Liebesbundes, endlich als dessen hellsehender Kritiker vollauf zu thun, also oft und viel, d. h. gar häufig breit-ausführend zu reden, weil zu überreden. Darum weist sein Dialog die breiteren Redestücke in relativ großer Überzahl auf gegenüber dem Dialog des Heldenpaares. In diesem selbst kehrt der schon bei Boccaccio ersichtliche Unterschied wieder, doch in sehr verstärktem Maße, so dass er schon in dieser summarischen Zusammenfassung zutage tritt: die kluge Heldin spricht verständig-knapp, der verstiegene Liebhaber schwärmerisch-breit. Erst auf 18 kürzere Redestücke kommt bei ihr ein längeres, schon auf 13 bei ihm.

Geht man tiefer ins Detail, indem man die kürzeren Redestücke in kurze und mittlere, die längeren in lange und sehr lange zerlegt, so zeigt sich einerseits, dass Pandarus die kurzen gegenüber den mittleren am meisten bevorzugt, weniger Troilus und viel weniger — in weitem Abstand — Cressida.

Es verhält sich nämlich:

bei P.:	kurz : mittel	= 104 : 35	= 3 : 1
„ Tr.:		= 59 : 18	= $3^1/_3$: 1
„ Cr.:		= 76 : 75	= 5 : 1

Dies stimmt zu den summarischen Verhältnissen von oben. — Andererseits bevorzugt Troilus die sehr langen Redestücke gegenüber den langen, das umgekehrte zeigt Cressida, im Gleichgewicht halten sich die Kategorien bei Pandarus:

bei Tr.: lang : sehr lang	= 2 : 4 =	1 : 2
„ Cr.:	= 3 : 2 =	$1^1/_2$: 1
„ P.:	= 8 : 8 =	1 : 1

Cressida zeigt also wie überall auch hier die ihr natürliche Tendenz nach knapperem Ausdruck. Der rührselige Troilus aber kann noch breiter werden als der weitschweifige Pandarus.

Danach begreift sich das Verhältnis zwischen den kurzen Redestücken und den übrigen.

Es verhält sich:

bei P.: kurz : (mittel + lang + sehr lang)	= 104 : 51 =	2 : 1
„ Tr.:	= 59 : 24 =	$2^1/_2$: 1
„ Cr.:	= 76 : 20 =	—4 : 1

Ist der Unterschied zwischen den ersten beiden nur gering, so steht Cressida von Troilus weitab, ist viel knapper als dieser.

Dies die summarischen Erscheinungen für die Gesammt-Dichtung.

Untersucht man die Hauptteile der Composition, so darf von der Lösung abgesehen werden, weil sie von Chaucer hinsichtlich des Dialogs allzu karg bedacht ist. So rückt vor allem der generelle Gegensatz zwischen der stark-dramatischen Verwicklung und der schwach-dramatischen Entwicklung vor die Augen.

Bei Pandarus zeigt sich diese natürliche Abstufung in voller Klarheit:

kürzer : länger { in der Verw.: 91 : 11 = +8 : 1
„ „ Entw.: 16 : 4 = 4 : 1 }

Dort ist also der Dialog des Intriguanten doppelt so dramatisch als hier.

Verwickelter liegen die Verhältnisse für Held und Heldin.

Beide sind in der Verwicklung sehr dramatisch:

Tr.: kürzer : länger	= 34 : 1 =	34 : 1
Cr.:	= 53 : 0 =	∞ : 1

In der Entwicklung ist der Held dramatischer als die Heldin:

Tr.:	kürzer : länger	= 21 : 3 = 7 : 1
Cr.:		= 12 : 4 = 3 : 1

So zeigt sich wiederum wie bei Boccaccio, dass der leidende Held temperamentvoller ist als die sich um das Leid reflectierend herumdrückende Heldin.

Im Höhepunkt setzt sich der an sich reiche Dialog fast nur aus kürzeren, also kurzen und mittleren Redestücken zusammen. Die Heldin erscheint hier am temperamentvollsten, Pandarus nimmt eine Mittelstellung ein, sehr breit spricht der Held:

bei Cr.:	kurz : mittel	= 24 : 2 =	12 : 1
„ P.:		= 26 : 5 =	+5 : 1
„ Tr.:		= 13 : 8 =	$+1\,{}^{1}/_{2}$: 1

Der Held entfaltet eine langathmige Rhetorik, die Heldin drückt sich auch hier in besonnener Sachlichkeit recht knapp aus, Pandarus spricht oft und nicht wenig, weil er seine Schützlinge eben noch ans Ziel zu führen hat.

Mit dem Redewechsel der Figuren ist man beim feinsten formalen Kriterium angelangt. Es führt auch am tiefsten in das geistige Element der Dichtung ein: bis in die psychologischen Nuancen der Charaktere. Doch es wird hiedurch nicht nur der — sozusagen stabile — Charakter jeder bedeutenden Einzelfigur psychologisch festgelegt, sondern man kann sogar die psychologischen Schwankungen innerhalb des Charakters verfolgen, wie solche durch verschiedene Phasen der Fabel, artistisch gesprochen: durch die einzelnen Compositions-Theile der Handlung hervorgerufen werden.

Je tiefer man also ins Detail der formalen Erscheinungen des Epos dringt, desto symptomatischer werden sie für den geistigen Gehalt, den sie künstlerisch verkörpern.

———

Schluss.

Die vergleichende Untersuchung der beiden Troilus-Epen auf dem Gebiete der Kunstformen hat eine Fülle von Einzelergebnissen für die Dichtungen und für die Dichter geliefert. Naturgemäß liegen die verschiedenartigen Resultate kunterbunt über die ganze Untersuchung hin verstreut. Die wichtigsten sollen nun in Sachgruppen knapp zusammengefasst werden.

A. Die Dichtungen.

1. Der epische Charakter von „Filostrato" und „Troilus".

Dass die wesentlichsten generellen, also specifisch epischen Kunstformen sich auch in diesen beiden Renaissance-Dichtungen vorfinden, dass diese den vollen Gattungscharakter aufweisen, ja dass die Gattung des Epos als solche formal ihr künstlerisches Eigenleben führt, dies bezeugt ein Vergleich von „Filostrato" und „Troilus" mit den zeitlich, örtlich und culturell weitab liegenden und untereinander wieder verschiedenartigen Epen des deutschen Mittelalters, ein Vergleich mit dem Nibelungenlied und Hartmanns „Iwein". Es soll das an der Formen-Trias des epischen und dramatischen Bildes, des epischen und dramatischen Elementes, der dramatischen Formen aufgezeigt werden.

a) Die epischen und dramatischen Bilder.

Zum Zweck der Lebendigkeit präciser Darstellung überwiegen die dramatischen Bilder die epischen.

Um sinngemäß vergleichen zu können, muss beiläufige Stoffgleichheit vorliegen. Darum kommt gegenüber den erotischen Troilus-Epen bloß der höfisch-erotische Theil vom Nibelungenlied und Iwein zu den folgenden Parallelen.

Es verhalten sich die epischen Bilder zu den dramatischen:

	numerisch	quantitat.	i. d. Durchschnittsl.
1. im Nib.:	$= 1 : 1^1/_3$	$= 1 : 1^8/_9$	$= 1 : 1^1/_3$
2. „ Iw.:	$= 1 : 1^3/_8$	$= 1 : 2^1/_4$	$= 1 : 1^2/_3$
3. „ Fil.:	$= 1 : -1^1/_2$	$= 1 : 2^2/_3$	$= 1 : -2$
4. „ Troil.:	$= 1 : +1^1/_2$	$= 1 : 3^1/_2$	$= 1 : +2$

Es herrscht dieselbe Tendenz. Im einzelnen ergibt sich für die Gattung — besonders deutlich auf quantitativem Gebiete — ein stetiges Anwachsen des dramatischen Bildes, also ein schrittweises Aufstreben nach Verlebendigung.

b) Das epische und dramatische Element.

Das epische Element ist hauptsächlich der Träger der fabulistischen Handlung, das dramatische der der psychologischen.

Hierin unterscheiden sich die zwei Art-Gruppen des Volks- und Kunst-Epos sehr scharf. Ersteres hat bei seiner primitiveren Kunst relativ wenig vom dramatischen Element, das epische überwiegt; bei letzterem tritt das Gegentheil ein. Im Verlaufe der Entwicklung des Kunst-Epos wird aber die eingehendere Schilderung des Milieu mit der wachsenden realistischen Tendenz immer wichtiger, so dass sich ein rückläufiger Process einstellt: das epische Element nimmt relativ zu.

Es verhält sich episch zu dramatisch:

1. im Nib.:	$= 1^3/_5$	: 1
2. im Iw.:	= 1	: $1^3/_4$
3. „ Fil.:	= 1	: $1^2/_3$
4. „ Troil.:	= 1	: $1^1/_2$

Sondert man nach den epischen und dramatischen Bildern, so offenbart sich das generelle Princip, dass im epischen Bilde das epische Element überwiegt, im dramatischen das dramatische.

Diese durchgehende Tendenz nuanciert sich aber graduell und zwar mit besonderer Deutlichkeit im wichtigeren dramatischen Bilde in Einklang mit der oben aufgezeigten Gesammtwirkung.

Es verhält sich episch zu dramatisch und zwar:

	im epischen Bild	im dramatischen Bild
1. im Nib.:	$= 8^1/_3 : 1$	$= 1 : -1^1/_5$
2. im Iw.:	$= 4^3/_5 : 1$	$= 1 : 5^1/_9$
3. „ Fil.:	$= 1^6/_7 : 1$	$= 1 : 2^3/_4$
4. „ Troil.:	$= -2 : 1$	$= 1 : 2^1/_{10}$

c) Die dramatischen Formen.

Von den Grundformen des Dialogs, der Ansprache und des Monologs (inclusive des lyrischen Monologs) ist der Dialog die wichtigste. Dies gilt generell, denn immer überwiegt der Dialog allein die Ansprache und den Monolog zusammengenommen sehr bedeutend.

Es verhält sich nämlich quantitativ D.: (A.+M.):

1. im Nib.:	=	—3½ : 1
2. im Iw.:	=	2⅚ : 1
3. „ Fil.:	=	2¾ : 1
4. „ Troil.:	=	4 : 1

Dabei zeigt sich ein Unterschied zwischen dem Volks-Epos, das bei seiner fabulistischen Lebendigkeit recht viel Dialog braucht, und dem Kunst-Epos, welches zu Beginn mit weniger Dialog sein Auskommen findet, doch bei wachsender Kunst diese Form immer besser ausbildet und daher auch schrittweite reichlicher verwendet.

Im Verhältnis der Ansprache zum Monolog offenbart sich ein sehr starker, wesentlicher Unterschied zwischen Volks- und Kunst-Epos. In ersterem überwiegt die factenbringende Ansprache, in letzterem der psychologisch-intime Monolog.

Es verhält sich Ansprache zu Monolog quantitativ:

1. im Nib.:	=	+5 : 1
2. im Iw.:	=	1 : 2½
3. „ Fil.:	=	1 : —5½
4. „ Troil.:	=	1 : —4½

Dabei zeigt sich noch innerhalb des Kunst-Epos ein starker gradueller Unterschied zwischen der heroisch-erotischen und rein-erotischen Art, welch letztere bei ihrer großen psychologischen Intimität dem Monolog die entsprechend größere Rolle zuweist.

Bis in die Details des Dialogbaues endlich reichen die principiellen Differenzen vom Volks- und Kunst-Epos.

Der volksthümliche Dialog weist einen recht geringen Redewechsel auf, der kunstmäßige einen sehr reichen.

Es verhält sich die Minimalzahl der Redestücke zur factischen:

1. im	Nib.:	$= 1 : 1^1/_2$
2. im	Iw.:	$= 1 : 5^2/_3$
3. „	Fil.:	$= 1 : 3^1/_6$
4. „	Troil.:	$= 1 : 4^1/_2$

2. Die Composition von „Filostrato“ und „Troilus“.

Bei der Gleichheit des Stoffes ergibt sich geistig dieselbe organische Gliederung, welche in ihren Grundzügen dieselben künstlerischen Forderungen an die Darstellung erhebt. Daher erklären sich auf dem Gebiete der Composition formale Übereinstimmungen der beiden in ihrer Wirkung so gegensätzlichen Epen.

Vor allem zerfällt die Handlung in zwei Haupttheile: in die steigende und in die sinkende. Erstere ist ihrer Natur nach intensiver als letztere, darum wird sie auch eindringlicher dargestellt. Dies bezeugt das Verhältnis der Bildkategorien: das stärkere dramatische Bild überwiegt das schwächere epische Bild in der steigenden Handlung viel mehr als in der sinkenden.

Weiters sondern sich die Compositions-Theile ihrer geistigen Prägung nach in zwei Gruppen: in die fabulistische Gruppe (Exposition, erregendes Moment, Lösung) und in die psychologische Gruppe (Verwicklung, Entwicklung). Erstere lässt das epische Element, letztere das dramatische vorschlagen.

Auch das lyrische Element, besonders die realistische Lyrik, weist in beiden Epen dieselbe Vertheilung auf: sie herrscht im erregenden Moment vor, bleibt in der Verwicklung schwach, wird in der Entwicklung stark.

Sogar auf die Vertheilung und Ausbildung der einzelnen dramatischen Formen erstreckt sich die compositionelle Ähnlichkeit. So fehlt der Dialog der Exposition und dem erregenden Momente völlig, ist er in der Lösung nur schwach vertreten und zeigt auf seinem Hauptgebiet, der Verwicklung und Entwicklung, auch qualitativ die höchste Entfaltung, indem er hier in allen Längen erscheint.

Ebenso ist die Vertheilung der Ansprache in beiden Epen die gleiche, die des Monologs eine sehr ähnliche.

Bis in die Einzelheiten des Duologbaues reicht die Gemeinschaft: Zahl und Länge der Redestücke charakterisieren den Duolog der dramatischen Verwicklung als besser gegenüber dem der minder dramatischen Entwicklung.

Endlich bieten sich sogar in der Figuren-Technik parallele Züge. Bei der Gleichheit der Fabel selbstverständlich in Bezug auf Zahl und Art der Figuren. Doch auch in deren künstlerischer Behandlung. Dazu gehört vor allem die stumpfe Prägung der Nebenfiguren, das starke Herausarbeiten des Vertrauten in der steigenden Handlung gegenüber der sinkenden, das intime Urgieren des Heldenpaares durch den ihm reichlich zugemessenen Monolog, was für die Heldin in noch höherem Maße gilt als für den Helden.

All diese parallelen Erscheinungen auf künstlerischem Gebiete sind umso auffälliger, als ja die beiden Epen in Tendenz und Effect sehr stark voneinander abweichen. Aus Nachahmung lassen sich die gemeinsamen Züge auch nicht erklären, weil sich Chaucer gegenüber Boccaccio als souveräner Umbildner erwiesen hat. Der Grund muss tiefer liegen. Es kommen eben in diesen Gleichheiten die primitiven Forderungen des Stoffes zum Durchbruch, der für beide Epen derselbe ist.

Die reiche Menge von Verschiedenheiten in den künstlerischen Ausführungen von „Filostrato“ und „Troilus“, wodurch die Ähnlichkeiten überwuchert werden, begründen sich aber im individuellen Gegensatz der beiden Dichter.

B. Die Dichter.

Die individuelle Charakteristik eines Dichters ergibt sich vornehmlich aus seinem Wollen und Können. Dem Wollen entspringt die Tendenz, dem Können die Qualität seines Werkes.

Die Tendenz der beiden Epen konnte in eindringlicher Art an ihren individuellen Kunstformen der Composition erwiesen werden. Wie die Dichter bei den ein-

zelnen, organischen Theilen der Dichtungen länger oder kürzer verweilen, also an denselben mit Vorliebe oder Abneigung eingehend oder flüchtig arbeiten und demgemäß beim Leser einen stärkeren oder schwächeren Eindruck hervorrufen, war an der Länge der Compositions-Theile ersichtlich zu machen. So trat die künstlerische Absicht in den scharf gezogenen Grundlinien zutage: Boccaccios sentimentale und Chaucers humoristische Tendenz. Die generellen Kunstformen beantworteten aber eine Doppelfrage. Einmal die Frage nach der artistischen Anlage und Kraft der Poeten. So wurde die allgemein-künstlerische Leistung der Dichter subjectiv in ihrem Wesen und objectiv in ihrem Werke annähernd bestimmt. Dann die Frage nach der künstlerischen Ausführung der obigen Compositions-Theile im einzelnen. Dadurch erhielten die quantitativen Aussagen der individuellen Kunstformen über die Tendenz ihre eingehende qualitative Ergänzung und Bestätigung. Es zeigte sich nämlich, dass der Autor dort, wo er länger verweilt, also ausführlicher darstellt, auch nachdrücklicher gestaltet, indem er seine künstlerischen Ausdrucksmittel wirksamer formt oder überhaupt wirksamere anwendet, während er im umgekehrten Fall gegentheilig verfährt.

Besieht man sich also die individuelle Arbeit an den beiden Epen genauer, so thut man am besten, sich erst eine klare Vorstellung von der allgemeinen künstlerischen Potenz der beiden Dichter zu verschaffen, um von hier aus später ihr specielles Verhalten hinsichtlich ihrer verschiedenen künstlerischen Absichten mit dem gemeinsamen Stoffe zu verdeutlichen.

1. Boccaccio und Chaucer als Artisten.

Schon die Ergebnisse aus den summarischen Erscheinungen der Gesammtdichtungen zeigen, dass Boccaccio an künstlerischem Können von Chaucer stark überragt wird. Es tritt nämlich sehr oft der Fall ein, dass Chaucer den allgemeinen, mithin specifisch gattungsmäßigen, epischen Forderungen in höherem Maße gerecht wird als Boccaccio. So verschärft Chaucer die generellen Tendenzen

im Verhältnis der epischen zu den dramatischen Bildern, in der Vertheilung des epischen und dramatischen (und auch des lyrischen) Elementes auf die beiden Bildarten, im wechselseitigen Verhältnis der einzelnen dramatischen Formen. Auch die generellen künstlerischen Bedürfnisse der compositionellen Hauptheile werden bei Chaucer besser befriedigt als bei Boccaccio, so dass sich dieselben charakteristischer ausbilden. Er prägt die Eigenart der steigenden resp. sinkenden Handlung, der fabulistischen resp. psychologischen Partien, der lyrisierenden Abschnitte einerseits schärfer aus und schafft andererseits bei durchgehenden Grundzügen der künstlerischen Gestaltung feinere Übergänge im Detail als sein Vorgänger. All dies sind graduelle Verbesserungen der Vorlage.

Sehr oft wird der graduelle Unterschied zwischen den einzelnen Kunstformen so stark und geräth ihre Ausbildung bei Chaucer so fein, dass man den Eindruck gewinnt, hier habe nicht ein besserer Stilist gleicher Art das Werk seines Vorgängers fortgebildet, sondern ein origineller Stilist höherer Art die Vorlage umgeschaffen. An zwei Hauptpunkten offenbart sich der stilistische Gegensatz beider Dichter in principieller Weise: Boccaccio bevorzugt relativ das epische Bild und das dramatische Element, Chaucer das dramatische Bild und das epische Element. So gestaltet der Italiener im großen minder lebendig und wird im Detail lebhafter, während der Engländer dort lebendiger, hier ruhiger schafft. Daraus geht mit voller Deutlichkeit hervor, dass Boccaccio der schwächere Künstler, aber die impulsivere Natur ist, während Chaucer mit seinem stärkeren, künstlerischen Temperament eine abgeklärte Individualität verbindet. Jener ist und arbeitet subjectiv, dieser objectiv. So kommt es, dass Chaucer bei seinem ruhigeren Arbeiten gerade in den feinen Details stilistisch wirksamer arbeitet.

Wie bei allen organischen Evolutionen verschwimmen auch auf dem Gebiete der Kunst die Grenzen. Flossen oben die Übergänge zwischen der graduell und qualitativ verschiedenen Begabung Boccaccios und Chaucers ineinander, so steht man hier schon beim Übergang vom Talent zur Tendenz der Dichter.

2. Boccaccio und Chaucer in ihren künstlerischen Tendenzen.

Praktisch besehen handelt es sich hier um die künstlerische Ausführung der einzelnen Compositions-Theile.

Wie die individuellen Kunstformen der Dichtungen gezeigt haben, urgiert Boccaccio die sinkende, Chaucer die steigende Handlung. Dazu stimmen die Einzelheiten der Ausführung. Nur auf das Allerwichtigste wird mit der Erinnerung verwiesen, dass Chaucer in der steigenden Handlung das dramatische Bild viel mehr bevorzugt als in der sinkenden, dass er dort das epische Element reichlicher verwendet als hier, dort das dramatische Element viel intensiver prägt als hier. In diesen Kernpunkten zeigt sich, dass Chaucer die steigende Handlung im großen — und zwar durch das Überwiegen der präciseren Bilder — eindrücklicher gestaltet, dass er ihr nach der fabulistischen Seite hin durch das quantitativ vorschlagende epische Element ein liebevolles Detaillieren angedeihen lässt und dass er ihr nach der psychologischen Seite hin durch qualitativ wirksamere dramatische Formen zu energischem Ausdruck verhilft.

Am augenfälligsten werden die Unterschiede der einzelnen Compositions-Theile auf dem Gebiete der Figuren-Technik. Hebt man aus der Menge der Einzelergebnisse die constituierenden Hauptfactoren heraus, so erklärt sich alles aus dem principiellen Gegensatz, dass sich Boccaccio mit seinem Helden stimmungsmäßig identificiert, während Chaucer unparteiisch über seinen Figuren steht. Persönliche Theilnahme führt beim Italiener zu figuraler Concentration, künstlerische Rücksicht beim Engländer zu extensiver Behandlung der Figuren. Aus gleichen Gründen wird jener zum intimen Ausgestalten der sentimentalen, sinkenden Handlung, dieser zum schärferen Ausprägen der humoristischen, steigenden Handlung gebracht. Aus diesen grundlegenden Unterschieden erwachsen dann in unverkennbarer Deutlichkeit die Gegensätze in den Einzelheiten und somit zieht sich durch alle Erscheinungen der Kunstformen als regulatives Moment der rothe Faden der Stimmung.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUIK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

DR. R. FISCHER
A. O. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

X. BAND.

WIEN UND LEIPZIG
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

GEORGE CRABBE

EINE WÜRDIGUNG SEINER WERKE

VON

HERMANN PESTA
Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Crabbes dichterisches Wirken und literarhistorische Bedeutung eingehender zu untersuchen, hat nur Stehlich (George Crabbe, ein englischer Dichter. Halle 1879, Diss.) versucht. Doch scheint mir der Gesichtskreis der betreffenden Arbeit jedenfalls zu eng gezogen, als dass die Stellung des Dichters zwischen der alternden Richtung des 18. Jahrhunderts und der darauf folgenden Zeit mit ihren durchgreifenden Neuerungen auf allen Gebieten des geistigen Lebens gehörig zum Ausdruck käme. Und eben diese nach zwei Seiten weisende Stellung ist es, die dem Literarhistoriker hohes Interesse bietet. An Crabbes Entwickelungsgang können wir Schritt für Schritt verfolgen, wie er unter dem Einflusse des alten Geschlechts, das seine Sache noch nicht verloren gab, heranwuchs, wie er sich bald neuen Aufgaben zuwandte, allmählich die Fesseln abstreifte, um endlich seine Eigenart frei zu entfalten, in der er Bedeutenderes leistete, als gewöhnlich angenommen wird. Mit einem Scott oder Byron zwar — wie hoch diese seine Zeitgenossen ihn und seine Werke auch schätzten — kann er sich nicht messen. Er ist kein Dichter ersten Ranges. Dazu fehlen ihm der Flug der Phantasie, die höhere poetische Gestaltungskraft und das gesteigerte Formtalent. Doch in seinem bescheidenerem Wirkungskreis, hauptsächlich in den kleinen Versnovellen hat er Treffliches, heute noch Vollgiltiges geboten und ideell bedeutend mitgearbeitet an dem stolzen Neubau, der sich aus den Trümmern der französischen Revolution über ganz Europa erheben sollte.

Bewussterweise kündigte Crabbe nach einigem Schwanken der literarischen Tradition den Dienst und folgte einzig und allein seinem gesunden Realismus. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung wurde er dadurch besonders für die Dorfdichtung. Bei den Zeitgenossen waren seine Werke hoch gefeiert, und manche derselben bilden heute noch eine ständige Zierde in poetischen Sammlungen, Lesebüchern u. dgl.; auch fehlt es nicht an neuen Ausgaben, die seine Dichtungen von Zeit zu Zeit erleben; so dass Crabbe zu den Dichtern zu rechnen ist, die die englische Nationalliteratur mit dauerndem Gute bereichert haben, und deren Namen mit ihren Werken fortleben.

Möge es aus diesen Gründen berechtigt erscheinen, wenn wir im folgenden den Dichter und seine Werke, deren Stellung und Bedeutung in der Literaturgeschichte zu würdigen versuchen.

Innsbruck, im Mai 1899.

H. Pesta.

Inhalt.

Crabbes Leben.

Zum besseren Verständnis der Dichtungen Crabbes möge zunächst ein Abriss seines Lebenslaufes dieser Arbeit vorangestellt werden. Eine kurze biographische Skizze findet sich auch bei Stehlich[1]), doch nicht ganz frei von Versehen, gerade wichtige Punkte außeracht lassend, wohl deshalb, weil dem Verfasser, wie er selbst p. 30 angibt, die Hauptquelle nicht zugänglich war, die große, achtbändige Ausgabe der Werke George Crabbes mit Biographie, Tagebüchern, Briefen und zahlreichen wertvollen Anmerkungen, die sein Sohn zwei Jahre nach des Dichters Tode veranstaltete. Es sei hier besonders darauf hingewiesen, dass Crabbe, der Sohn, schon zu Lebzeiten des Dichters das Material zu sammeln begann, ein Umstand, der dem Biographen sehr zustatten gekommen ist und uns das Werk doppelt erwünscht macht.[2])

George Crabbe entstammte einer einfachen Familie, deren Vorfahren als Seeleute oder in bescheidenen bürgerlichen Stellungen ihren Unterhalt fanden. Der Dichter selbst setzt sich in bester Laune über den Mangel eines glorreichen und alten Stammbaumes hinweg, indem er in einem Briefe an einen Freund sagt, jener seiner Vorfahren, der aus Eitelkeit seinen Namen Crab, das die saure Frucht des Holzapfels oder das krustige Seethier bezeichne, in Crabbe verwandelte, habe ihm das Forschen nach seinen Ahnen so erschwert. Sein Vater, der sich in Aldborough, an der Küste von Suffolk, niedergelassen hatte und dort zur Stellung eines Steuereinnehmers (Collector of the Saltduties) gelangt war, hatte sechs Kinder, von denen unser George

[1]) Friedrich Stehlich, „George Crabbe, ein englischer Dichter“. Dissertation. Halle 1875.

[2]) „*The Poetical Works of the Rev.* G. Crabbe *with his letters and journals, and his life*“. *By his son.* London 1834.

als das älteste am 24. December 1754 geboren war. Wie beschränkt und bescheiden die Familie gelebt haben muss, geht schon aus einem Blick auf die kleine Hütte hervor, die Geburtsstätte Georgens, von der ein Stich an der Spitze der Ausgabe von 1834 gegeben ist. Nach den Angeln, umgestürzten Boten und dem sonstigen Fischergeräth, das im Vordergrunde des einstöckigen Häuschens ausgebreitet umherliegt, könnte man dieses für die Wohnung eines armen Fischers halten. Doch nicht die Dürftigkeit ist es, die Crabbe in späteren Jahren traurig in Erinnerung gehabt oder bejammert hätte, sondern ein aufbrausender, leidenschaftlicher Vater scheint viele Stunden seiner Jugend verbittert zu haben. Diesen fürchtete er ebenso, als er die sanfte, geduldige und hingebende Mutter liebte. Ich glaube, dass diesem Umstande bei Charakteristik des Dichters immer zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wenn man bedenkt, wie nachhaltig bestimmend solche Eindrücke wirken, die das heranwachsende Kind im Vaterhause empfängt, und wie unauslöschlich sie sich einprägen. Sie wiederspiegeln sich in der milden Ergebenheit und Herzensgüte, die dem Dichter zeitlebens zu eigen blieben und in den jüngeren Jahren an stille Wehmuth grenzten, und die in ihren Keimen freilich vorhanden sein mussten, durch die häuslichen Verhältnisse aber sicherlich gefördert und entfaltet wurden. Trotzdem blieb die Thatsache aus leicht begreiflichen Gründen ziemlich unbeachtet. Dem Sohne verbot die Pietät, sich Fremden gegenüber zu beklagen; dem Enkel musste ebenso dieser Abschnitt der Lebensgeschichte peinliche Fesseln anlegen hinsichtlich einer genauen und objectiven Darstellung, die er sonst zwar überall im weitgehendsten Sinne beobachtet. Umsomehr können wir aber aus den flüchtigen Andeutungen schließen; und überdies haben sich unter den nachgelassenen Papieren Verse gefunden, denen der Dichter freimüthig sein tiefes Seelenleid anvertraut hatte, als ihm eine kleine Schwester durch den Tod entrissen worden war:

But it was misery stung me in the day
Death of an infant sister made his prey;
For then first met and moved my early fears
A father's terrors and a mother's tears.

Vol. I, p. 8.

Diese Zeilen sagen uns deutlich genug, mit welchen Gefühlen sich der Dichter noch in späteren Jahren seines Vaters erinnerte. Doch immerhin scheint dieser auch Regungen einer feineren Seele zugänglich und von Zeit zu Zeit gegen seine Familie gut und freundlich gewesen zu sein. Er pflegte dieselbe gelegentlich abends um sich zu versammeln und betrieb dann die Lectüre englischer Classiker; in früheren Jahren war er nämlich schon Schullehrer und Gemeindeschreiber gewesen, und es waren ihm also jedenfalls bis zu einem gewissen Grade die Segnungen einer geordneten Bildung nicht versagt geblieben. Auch hielt er in Aldborough *Martin's Philosophical Magazine* in Abonnement, in dessen Anhang sich immer einige poetische Stücke befanden, welche George eifrigst las und auswendig lernte, sowie er überhaupt gerade nicht zur Freude seines Vaters lieber daheim bei den Büchern blieb, oder im Orte bei alten Frauen, die zu erzählen wussten, als mit seinem Vater und seinen Brüdern der Fischerei auf der See nachzugehen. Dies wird ihm wohl manch hartes Wort vonseiten seines heftigen Vaters eingetragen haben; doch, wie erwähnt, hatte dieser auch seine guten Eigenschaften und schickte trotz seiner geringen Einkünfte und großen Familie George, dessen Neigungen und Talente erkennend, nach Bungay in die Schule, später in eine andere etwas höherer Ordnung, nach Stowmarket.

Ganz irreführend ist aber die Bemerkung Stehlichs, p. 7: „Trotzdem ermöglichte er es, George eine höhere Bildung angedeihen zu lassen", und dass George die Dichter des Alterthums studiert habe. Denn dieser Unterricht hatte mit dem dreizehnten Lebensjahre des Dichters sein Ende erreicht; ferner wird berichtet,[1]) dass er erst durch die Schenkung einiger lateinischer Werke über Botanik des Colonel Conway, den er im Jahre 1778, also mit 24 Jahren kennen lernte, veranlasst worden sei, Latein gründlicher zu studieren, und nun erst in die Lage kam, Horaz zu genießen. Eine Bildung, die mit dem 13. Jahre abgeschlossen ist, kann man keine „höhere" nennen, und was das Studium der classischen Dichter betrifft, so dürfte sich dasselbe auf

[1]) Vol. I, p. 35.

die Rudimente der lateinischen Grammatik beschränkt haben. Tritt uns Crabbe später mit einer umfangreichen allgemeinen und literarischen Bildung entgegen, so wissen wir, dass er sich diese, vielen Widerwärtigkeiten trotzend, als Autodidact im Laufe der Jahre erworben hat.

Nach Ablauf der Schulzeit musste er in Aldborough seinem Vater in der Hände Arbeit beistehen, und mit tiefster Entrüstung erzählt er, wie er am Strande Käse und Butter verpacken musste. Ein junger aufstrebender Geist mochte sich bei dieser Beschäftigung wohl aufbäumen. Bald kam insofern eine Veränderung, als er im Jahre 1768 als Gehilfe eines Wundarztes nach Wickham-brook bei Bury St. Edmunds geschickt wurde. Freilich ist es fraglich, ob er mit dem Tausche viel gewonnen hatte. Der Brotgeber bewirtschaftete nämlich eine Farm mindestens ebenso eifrig, als er seinem Berufe nachgieng, und nachdem George seinem Herrn Medicinen bereiten geholfen oder sie weite Strecken ausgetragen hatte, wurde er als nothwendige Hand in der Hauswirtschaft verwendet. Vielleicht hätte er manchen dieser beschwerlichen Dienste gerne mit dem früheren Käse- und Butterverpacken vertauscht. Auch hatte er mit einem Feldknechte in einem Bette zu schlafen, sodass wir schließen müssen, jener Wundarzt habe den Jünger seines eigenen Berufs nicht auf das rücksichtsvollste behandelt. Als er aber im Jahre 1771 Wickham-brook verließ und zu einem Mr. Page in Woodbridge in derselben Eigenschaft kam, besserte sich seine Stellung bedeutend, theilweise wohl auch, weil er mit fortschreitendem Alter respectvoller behandelt wurde und etwas Interesse und Eifer für den medicinischen Beruf zu fühlen begann. Was er aber bis zu dieser Periode erlebt, hat gewiss dazu beigetragen, ihn an Dulden und Schweigen zu gewöhnen und jenen bescheidenen Zug in seinem Charakter groß zu ziehen, den er durch sein ganzes Leben bewahrt hat.

Um jene Zeit wurde er von einem Freunde der Miss Sarah Elmy vorgestellt, die in der Nachbarschaft auf dem Lande lebte und von ihm später nach langen Kämpfen mit dem Schicksale als Frau heimgeführt werden sollte. Er hatte sich schon vorher öfters mit kleinen Verscompositionen befasst, und nun gab diese Bekanntschaft dem

träumerisch angelegten Jüngling, der sich im 18. Lebensjahre befand, lebhaften Ansporn zu dichterischen Versuchen. Es sind aus jener Zeit kleinere Gedichte an sie erhalten, und ihr Einfluss, sein poetisches Talent zu wecken, darf daher nicht unterschätzt werden. Mit einem Gedichte „*To Hope*“ gewann er im „*Lady's Magazine*“[1]) im Jahre 1772 einen Preis, wie er überhaupt für diese Zeitschrift mehrere poetische Beiträge geliefert haben soll.

Durch die Liebe beglückt, scheint Crabbe so einige Jahre ganz zufrieden verbracht zu haben. Im Jahre 1775 verließ er Woodbridge und kehrte in seine Heimat zurück, allerdings nur in der Absicht, von dort zur Vollendung seiner ärztlichen Studien nach London zu reisen. Doch es wiederholte sich, was sich schon nach Ablauf seiner Schuljahre getroffen hatte: sein Vater, bei dem die praktische Seite im Leben immer vorangieng, kümmerte sich nicht um die Pläne seines höher strebenden Sohnes, trat denselben vielmehr entgegen und hielt ihn tüchtig zur Arbeit im Warenhause an; Einwendungen hatten nur zur Folge, dass heftige Auseinandersetzungen das Los des Jünglings noch unerquicklicher gestalteten. Was zu jener Zeit sein Selbstbewusstsein noch am meisten aufrecht erhielt, war die schöne Aufgabe, seiner kränklichen, schwachen Mutter eine feste Stütze und ein Trost zu bleiben, besonders wenn das jähzornige Wesen des Vaters, der damals nur zu sehr dem Wirtshause und der Politik huldigte, ihr und der ganzen Familie trübe Stunden und tiefe Kränkung bereitete. Doch auch hier muss gleich wieder beigefügt werden, dass der alte Crabbe im Grunde genommen doch ein gutes Herz und keine starrsinnige Strenge hatte; denn plötzlich sehen wir ihn nachgeben, und George befindet sich auf der Reise nach London, mit wenig Geld versehen, aber immerhin mit so viel, dass er acht bis zehn Monate dort verbringen konnte. Dieser Aufenthalt, bei dem er sich ziemlich fleißig und fast ausschließlich der Pflege seines Berufsstudiums hingegeben zu haben scheint, wird in seinen Biographien gewöhnlich unberührt gelassen und ist daher nicht

[1]) Dieses Blatt war im Jahre 1759 von dem Buchhändler Wilkie gegründet worden und zählte O. Goldsmith zu seinen Mitarbeitern.

zu verwechseln mit seiner zweiten, folgenschweren Expedition in die Metropole im Jahre 1780.

Nach Aldborough zurückgekehrt, lebte er wieder einige Zeit als Gehilfe eines Apothekers und Wundarztes, bis er sich endlich in demselben Orte als ausübender Arzt auf eigene Füße stellte. Bei dem kleinen Einkommen führte er ein karges Leben und begann seinen Beruf immer mehr und mehr zu hassen, dessen Ausübung ihm nur dadurch erträglich gemacht und erheitert wurde, dass er öfter seine Braut Miss Elmy in Parham und später in Beccles bei ihrer Mutter besuchen konnte. Auch war es wohl die unveränderliche Liebe zu ihr, verbunden mit der Abneigung gegen den medicinischen Beruf, die ihn zu dem entscheidenden Schritte trieb, dies Geschäft, mit dessen Erträgen er nie an eine Heirat hätte denken können, aufzugeben und in London mit der Feder sein Glück zu versuchen.[1]) Es war der Schritt, der seine ganze Zukunft entschied. Im Anfange des Jahres 1780 reiste er ab und nahm einige Manuscripte mit sich, auf die er sowie auf fernere Verwendung seines Fleißes mit der Feder seine Hoffnungen setzte. Er muss ganz tüchtig gearbeitet und gehungert haben; denn wir erfahren, dass er zwei Dramen und eine Reihe von Prosa-Aufsätzen im Stile Swifts und Addisons verfasste, dass ihn aber alle Verleger abwiesen, und er nur mit drei Pfund und etwas Büchern und Kleidern beim Verlassen der Heimat ausgerüstet gewesen war. Auch dürfte er hier manche Stunde verwendet haben, die Lücken seiner Kenntnis der classischen und britischen Autoren auszufüllen.

Enttäuschung folgte auf Enttäuschung. Es war eine Zeit, angefüllt von Sorgen, bitteren Abweisungen, von Hunger und drohender Noth. Ein klägliches Bild von dem Haushalte und Leben des Dichters um jene Zeit entrollt sein Tagebuch, das er zum Troste seiner Braut in der Heimat und zu seiner Rechtfertigung in staunenswerter

---

[1]) Die Abneigung gegen die Medicin allein hätte ihn kaum zu diesem gewagten Schritt verleitet. Crabbe hat ja bis in seine spätesten Lebensjahre nicht aufgehört, die medicinischen Kenntnisse praktisch zu verwerten, indem er stets eine Hausapotheke führte und Arme der Gemeinden unentgeltlich behandelte; häufig war er so in Anspruch genommen, dass er seinen Beistand verweigern musste.

Offenheit und Genauigkeit führte. Die stete Erinnerung an Miss Elmy und seine tiefreligiöse Gesinnung waren es, die ihn in jenen Stunden der Entmuthigung und harten Prüfung immer wieder aufzurichten imstande waren.

One taught in hard affliction's school to bear
Life's ills, where every lesson costs a tear . . .

So spricht er von sich selbst im Tagebuche. Die geringen Geldmittel waren bald erschöpft gewesen, und da sich keine Einkunftsquellen eröffneten — der Dichter gieng nämlich hartnäckig von seinen schriftstellerischen Bestrebungen nicht ab — so lebte er in peinigender Angst von heute auf morgen, alle seine bewegliche Habe nach und nach versetzend, im Rückstand bei den Mietgebern und Schneidern. Aber erst die äußerste Noth brachte den selbstbewussten Geist, der vor jeder Servilität zurückschreckte, dazu, sich mit Bittgesuchen an Lord North, Shelburne und Thurlow zu wenden.[1]) Alles umsonst. Es ist schwer zu entscheiden, ob unter diesen Abweisungen ihn jene mehr kränkten, die sich der Form kalter Höflichkeit bedienten, oder jene, durch die ihm barsch die Thüre gezeigt und jede Hoffnung auf Erhörung abgeschnitten wurde.

„*Ah, Shelburne, blest with all that's good or great*“, so wendet er sich in dem einen Bittgesuche an den vermeintlichen Gönner; bei nachträglichem Überlesen dieser Zeile muss der Dichter wohl selbst über diese bittere Ironie gelächelt haben! Mit Recht macht Mrs. Oliphant befremdet aufmerksam, dass Crabbe sich nicht an Johnson wandte. Möglich wäre ja, dass er denselben nicht einmal dem Namen nach kannte; wahrscheinlich aber hat ihn wohl die Furcht vor der Größe des Kritikers und vielleicht dessen Ruf als Grobian von vorneherein abgehalten.

Das äußerste Drängen einiger Gläubiger und die Angst, in das Schuldgefängnis geworfen zu werden, ließen ihn als letzten Schritt ein Gesuch an Mr. Edmund Burke, den bekannten politischen Schriftsteller versuchen. Am folgenden Tage wurde er persönlich empfangen, und der große Staats-

[1]) Viele dieser Einzelheiten sind dem Gedächtnis dadurch erhalten geblieben, dass Crabbe in späteren Jahren im „*New Monthly Magazine*“ viele Details seiner Jugend in einer autobiographischen Skizze mittheilte.

mann zögerte keinen Augenblick, einen armen, der Noth und Verzweiflung preisgegebenen Jüngling am Rande des Verderbens zu retten. Zur Deutlichkeit muss dabei bemerkt werden, dass Crabbe dem Bittgesuche einige Proben seiner Feder beigeschlossen hatte, die Burke von dessen Fähigkeiten sofort überzeugt zu haben scheinen. Sonst wäre die unmittelbar darauf folgende intime Aufnahme eines Fremden vonseiten eines noch so mildthätigen Menschen doch etwas unwahrscheinlich. Burke hatte in ihm, wie Sir Joshua Reynolds später dem Dichter selbst mittheilte, *„the mind and feelings of a gentleman“* erkannt und ihn sogleich unterschieden von der Masse der unwürdigen Bittsteller, die sich aus Faulheit oder Unfähigkeit den schützenden Falten eines hohen Staatsgewandes anzuhängen trachten. Crabbe wurde im Hause Burkes untergebracht und arbeitete unter dessen Leitung und Ermunterung *„The Library“* und große Theile des Gedichtes *„The Village“* aus; auch war es Burke leicht, einen Verleger zu finden. Die Vortheile, die Crabbe aus der Bekanntschaft, man darf sagen Freundschaft, dieses hohen Gönners erwuchsen, sind nicht genug zu betonen: sie machten eben die ganze Zukunft Crabbes aus. Plötzliche, gründliche Befreiung aus der drängendsten materiellen Noth war für den Augenblick der wichtigste Punkt; doch viel bestimmender für das künftige Glück des Dichters waren andere Umstände: die einflussreiche Empfehlung, die Burke für ihn bei Publicum und Verlegern einsetzte, die Einführung bei zahlreichen Männern hohen Ranges und endlich die Art, wie er ihn auf einen Lebensberuf hinzulenken wusste, an den der Jüngling früher gar nie gedacht hatte, und für den er doch die rechte Bestimmung und Eignung in sich trug — nämlich für den geistlichen Stand. Am 21. December 1780 wurde er Diaconus, im August 1781 von Dr. Yonge, Bischof von Norwich, zum Priester geweiht und als Hilfsgeistlicher in seiner Vaterstadt angestellt.

Jedenfalls unrichtig ist die Stelle bei Stehlich, p. 9, wo es heißt: „Um Theologie zu studieren, besuchte Crabbe die Universität Cambridge und wurde später Hilfsgeistlicher des Pfarrers von Aldborough.“ Denn Crabbe wohnte seit der freundlichen Aufnahme in Burkes Haus, begleitete die Familie auch nach Beaconsfield und lebte, als dieselbe im

Winter nach London zurückgekehrt war, wieder in ihrer Nachbarschaft, weil im Hause selbst kein Platz mehr übrig war. Eine Verwechslung mit einer später fallenden Thatsache scheint zu diesem Irrthume geführt zu haben. Crabbe wurde nämlich später thatsächlich auf Vermittlung des Bischofs Dr. Watson in die Register der Universität Cambridge, *Trinity College,* eingetragen. Doch war dies ein rein formeller Act, um ihm den Titel *LL. B.* gewissermaßen begründet ertheilen zu können, der ihn zu seiner Stellung als Hauskaplan des Herzogs von Rutland nach außen hin qualificieren sollte. Aber auch diesmal wird hinzugefügt, dass er sich in Cambridge nicht aufhielt; also Crabbe hat die Universität überhaupt nie besucht.

Bevor er an seinen Bestimmungsort abgieng, hatte er noch das Glück, mit Dr. Samuel Johnson, „*the big man*", zusammenzutreffen. Es musste auch unsern Dichter interessieren und ihm nicht wenig schmeicheln, wenn er die Bekanntschaft eines Mannes machen durfte, zu dem damals fast die ganze literarische Welt wie zu einem unfehlbaren Richter emporblickte. Es war an der Tafel Reynolds', des berühmten Malers und intimen Freundes Burkes, dass es Crabbe zunächst allerdings nur gelang, dem alten Sonderling durch einige Bemerkungen ein missbilligendes Brummen zu entlocken. Nach allem aber, was wir aus jener Periode der Johnson'schen Geistespräponderanz wissen, dürfte es so manchem jungen Manne nicht besser ergangen sein. Übrigens waren diese Unlustbezeigungen gewöhnlich nicht so übel gemeint und konnten häufig einem misslungenen Gerichte der betreffenden Mahlzeit zur Last gelegt werden. Wir brauchen uns nur der lustigen Anspielungen Goldsmiths zu erinnern. In der That wurde Crabbe einige Tage nach jener ersten Begegnung von dem bejahrten Kritiker auf das freundlichste empfangen und hatte bald darauf die Genugthuung, das Gedicht „*The Village*" seinem Urtheile unterbreiten zu dürfen. Johnson sah es sorgfältig durch, schlug gelegentlich Besserungen vor und schrieb später daran anknüpfend an Reynolds: *I do not doubt of Mr. Crabbe's success* — und nennt das Gedicht „*original, vigorous, and elegant*".[1])

[1]) Vol. I. pp. 12, 13.

In Stellung und Fortkommen gesichert, zog Crabbe im Jahre 1781 nach Aldborough zurück, das er ein und ein halbes Jahr früher als literarischer Abenteurer auf gut Glück hin verlassen hatte. Wie stolz konnte er seiner Braut entgegeneilen, wie befriedigt und beruhigt seinem Vater, dessen Absichten er sich zwar widersetzt hatte, doch mit so ehrenvollem und vortheilhaftem Ausgange! Burkes Großmuth war noch nicht erschöpft. Crabbe hatte kaum einige Monate den Seelsorgerpflichten im kleinen Aldborough obgelegen, als ihm der Herzog von Rutland auf Fürsprache Burkes die Stelle eines Hauskaplans auf Belvoir Castle in Suffolk anbot. Wir können uns vorstellen, ein wie großes Gefühl der Dankbarkeit der Dichter empfand; als *curate* in Aldborough hätte er noch lange nicht die Mittel gehabt an eine Heirat zu denken; nun aber erwuchsen ihm neue Aussichten für die Zukunft und bedeutende materielle Aufbesserung.[1])

Er wurde in der herzoglichen Familie sehr freundlich aufgenommen und begleitete sie auch nach London, wo er, wie einst unter dem Schutze Burkes, wieder in den höchsten Kreisen zu verkehren Gelegenheit hatte. Im Mai 1783 erschien das Gedicht „*The Village*“. Wir begreifen, dass Crabbe in dieser Stellung im Hause eines hohen Adeligen sich eines peinlichen Bewusstseins, keinen Universitätsgrad zu besitzen, nicht erwehren konnte. Er wurde ausnahmsweise als Abwesender im *Trinity College*, Cambridge, eingetragen und sollte nach einer bestimmten Anzahl „*terms*“ graduieren. Übrigens wurde diese Begünstigung bald überflüssig. Denn Lord Thurlow,[2]) der ihm schon in London bei einer frühern Gelegenheit ein Geschenk von 100 Pfund gemacht hatte, sorgte dafür, dass der Erzbischof von Canterbury, Dr. Moore, dem Dichter sogleich den Titel *LL. B. (Bachelor of Laws)* ohne vorhergegangene Universitätszeit oder Prüfung

[1]) Die Rutlands haben heute noch Belvoir Castle und sind in englischen Sportskreisen allgemein bekannt wegen der Zucht der geschätzten *Belvoir hounds*. Crabbes Patron, der vierte Herzog v. Rutland, starb im Jahre 1787; dessen Sohn erwies sich ebenso freundlich und gutmüthig gegen Crabbe und verschaffte ihm die Pfarrei Trowbridge, Wiltshire.

[2]) Lord Thurlow war Lordkanzler in den Jahren 1778—1783, und wieder 1784—1793. Er starb im Jahre 1806.

verlieh, und gab ihm die Pfründen Frome St. Quintin und Evershot in Dorsetshire. Zum großen Theile sind diese außerordentlichen Bevorzugungen und Auszeichnungen wohl dem Erfolge der veröffentlichten Dichtung *„The Village“* zuzuschreiben.

Am Ende des Jahres 1783 gieng der Herzog von Rutland als Lord-Lieutenant nach Irland, und da die zwei erwähnten Pfründen wenig eintrugen, trug er Crabbe freien Wohnsitz auf Belvoir Castle an, bis er ihm eine bleibende und einträglichere Stellung verschaffen könnte. Nun endlich war dem Dichter die Möglichkeit geboten, seine Braut zum Altare zu führen. Sie wurden im December 1783 getraut und schlugen in Belvoir Castle ihr junges Heim auf. Wieder ist hier bei Stehlich eine Ungenauigkeit unterlaufen, er schreibt p. 10: „In jener Zeit vermählte sich Crabbe mit einer jungen Dame . . . und verließ jetzt Schloss Belvoir . . .“ Im Gegentheil, er bezieht es jetzt von neuem in seiner Eigenschaft als Ehegatte. Erst nach ungefähr anderthalb Jahren beschloss er, die benachbarte Pfarrei Stathern zu beziehen, vielleicht theilweise, weil er sich infolge respectwidrigen Benehmens der herrenlosen Diener unbehaglich fühlte.

Wenn die Schicksale des Dichters bis zu diesem Zeitpunkte ausführlicher betrachtet wurden, als dies mit der kommenden Periode geschehen wird, so hat dies seinen Grund darin, dass sie jenen Theil des Lebens umfassen, in dem die ersten Eindrücke das Innere des Knaben bewegen, in dem der Jüngling seine Talente und Bestrebungen in sich rege werden und gähren fühlt, in dem er den Grund seiner Bildung legt, und in dem er endlich beim Eintritte in das Mannesalter seine Fähigkeiten und Arbeiten einer klaren Bestimmung widmen muss, um die Unruhen der Jugend abzustreifen und seinen Platz im Leben auszufüllen. Der Charakter des Menschen ist jetzt geschmiedet, Fühl- und Denkweise sind befestigt, die in ihrer Gesammtheit und in ihrem Ineinandergreifen uns die Eigenart oder Individualität des Dichters ausmachen.

Was nun folgt, kann äußerlich große Veränderungen mit sich bringen, auf den inneren Menschen ist es nicht mehr von so großer Bedeutung. Daher wollen wir nur noch

kurz die wichtigsten Wendepunkte im Leben Crabbes erwähnen. Im Jahre 1785 übersiedelte er nach Stathern; er soll in späteren Jahren oft gesagt haben, dass er dort die vier glücklichsten Jahre seines Lebens verbrachte. Drei Kinder wurden ihm geboren, von denen eines jedoch bald verschied. Im Jahre 1785 erschien sein Gedicht *„The Newspaper“*.

Da er bis dahin immer noch *curate* geblieben war, wurde er durch die Fürsprache der verwitweten Herzogin von Rutland[1]) beim Lordkanzler Thurlow zum *rector* von Muston in Leicestershire ernannt, wohin er im Februar 1789 mit seiner Familie zog. Im Jahre 1792 überließ er diese Pfarrei einem *curate* zur Verwaltung und zog nach Parham bei Aldborough, wo er bald zwei andere Pfründen übernahm: Swefling und Great Glemham. Er verlegte im Jahre 1796 seinen Wohnsitz nach Glensham Hall, dem Hause eines befreundeten Mr. North, 1801 nach Rendham, einem benachbarten Dorfe.

Um diese Zeit ergieng vonseiten der Bischöfe eine eindringliche Aufforderung, dass die Inhaber von Pfründen dieselben auch persönlich verwalten, nicht aber, um bequem leben zu können, Stellvertretern ohne Aufsicht überlassen sollten. So musste sich auch Crabbe von Suffolk trennen und kehrte im October 1805 nach Muston zurück. Dort verblieb er mit geringen Unterbrechungen, wie z. B. einem Aufenthalt in London im Jahre 1813, bis zum Jahre 1814. Am 21. October 1813 starb seine Frau, die schon lange Jahre sich keiner festen Gesundheit mehr erfreut hatte. Drei Werke, die seinen dichterischen Ruhm vermehrten, übergab er von dort aus der Öffentlichkeit: *„The Parish Register“* (1807), *„The Borough“* (1810), 1816 schon in 6. Auflage erschienen, *„Tales in Verse“* (1812). Vorher hatte er seit dem Jahre 1785 als Dichter der Öffentlichkeit gegenüber geschwiegen. Im Jahre 1814 bezog er als *rector* die Pfarrei Trowbridge in Wiltshire, die ihm der junge Herzog von Rutland anbot. Hatte ihn der Tod seiner Frau lange Zeit sehr niedergedrückt, so lebte er sich im Laufe der Zeit, gestützt durch die Nähe seiner beiden

[1]) Der Herzog war im Jahre 1787 in Irland gestorben.

Söhne, doch wieder in das veränderte Schicksal ein und suchte besonders Erheiterung durch jährliche Besuche in London, wo er stets in den höchsten und geistig leitenden Schriftsteller- und Künstlerkreisen wärmstens aufgenommen wurde. In das Jahr 1822 fällt ein Besuch bei Walter Scott in Edinburgh, mit dem er schon lange einen intimen Briefwechsel unterhalten hatte, bevor er ihn in London persönlich kennen lernte.

In der neuen Gemeinde wurde er zuerst unfreundlich, sogar mit Übelwollen aufgenommen, weil nämlich sein äußerst beliebter Vorgänger, nur um ihm Platz zu machen, beseitigt worden war; doch wusste Crabbe durch seine Milde, Offenheit und zahlreiche Wohlthaten bald alle Herzen umzustimmen. In den letzten Lebensjahren hatte er von häufigen Anfällen eines peinigenden Gesichtsschmerzes zu leiden, bewahrte jedoch bis zuletzt geistige Frische und zog sich nur ungern in den letzten Wochen von der Ausübung seines Amtes zurück. Er verschied am 3. Februar 1832. Wir werden die vielen schönen Züge seines menschenfreundlichen Wesens weiter unten noch näher beleuchten. Die Armen verloren an ihm einen Vater, die Hohen und Reichen einen geschätzten Freund.

Gleich nach seinem Tode wurde von den Bürgern behufs Errichtung eines Denkmals ein Comité eingesetzt, das, mit reichlichen Spenden von des Dichters Verehrern ausgerüstet, im August 1833 das vollendete Werk in der Kirche (der Seelengemeinde) enthüllen konnte. „*Born in humble life, he made himself, what he was . . .*“ ist unter anderem auf dem Denkstein zu lesen, und wie er dieses Aufsteigen vollbrachte, das gewöhnlich nur großen Charakteren gelingt, wissen am besten jene zu würdigen, die seinem Leben und dichterischen Wirken einige Beachtung widmen.

Mr. P. Phillips, R. A., hat noch zu des Dichters Lebzeiten ein Porträt desselben gemalt, und der achte Band der Gesammtsausgabe des Jahres 1834 enthält einen nach diesem Bilde ausgeführten Stich.

Crabbes Werke.

Zur Übersicht folge hier eine chronologische Zusammenstellung der Werke Crabbes:

1775 *„Inebriety“; a Poem, in three parts.* Ipswich, *printed and sold by* C. Punchard.

1780 *„The Candidate“; a Poetical Epistle to the Authors of the Monthly Review.*

1781 *„The Library“* (anonym); und mit Angabe des Autors im Jahre 1783.

1783 *„The Village“.*

1785 *„The Newspaper“;* 1856 ins Deutsche, 1858 ins Holländische übersetzt.

1807 *„Poems“*, enthaltend: *„The Parish Register“*, *„Birth of flattery“*, *„Sir Eustace Grey“* und einige andere Gedichte.

1810 *„The Borough“.*

1812 *„Tales in Verse“.*

1819 *„Tales of the Hall“.*

Für die *„Tales of the Hall“* und das Vervielfältigungsrecht der früheren Dichtungen bekam Crabbe von dem Verleger Murray die Summe von 3000 Pfund.

In der obigen Liste fehlen noch 22 Erzählungen, die zum erstenmal in der Ausgabe des Jahres 1834 (VIII. Band) unter dem Titel *„Posthumous Tales“* erschienen.

Die im Jahre 1834 von dem Sohne veranstaltete Gesammtausgabe erschien in neuen Ausgaben in den Jahren 1835, 1867, 1880.

Crabbe schrieb auch Predigten, Essays und naturwissenschaftliche Abhandlungen, die nicht in den Rahmen unserer Betrachtung fallen; ferner drei Novellen, die er aber, theils aus eigenem Missfallen, theils wegen des ungünstigen Urtheils seiner Frau, vernichtete. Dasselbe Schicksal traf einen in englischer Sprache verfassten *„Essay on Botany“*, weil ihm Mr. Davies, *Vice-master of Trinity*

College, Cambridge, nahe legte, dass es eine Erniedrigung der Wissenschaft bedeuten würde, über sie in einer modernen Sprache zu handeln.

Nicht poetischer Wert ist es, um dessentwillen wir jenem Jugendgedichte Crabbes unsere Aufmerksamkeit schenken, welches betitelt ist, „*Inebriety*“ (1775; vergl. Vol. I, p. 299 ff.); doch zur richtigen Beurtheilung späterer Leistungen gibt es uns interessante Anhaltspunkte und einen willkommenen Maßstab an die Hand. Es ist nicht das allererste Erzeugnis seiner Muse — er hatte ja mit einem in *Wheble's Magazine* für das Jahr 1772 veröffentlichten Gedichte „*On Hope*“ schon einen Preis errungen, in seinem engeren Freundeskreis zu Woodbridge sich überhaupt als Poet bekannt gemacht und nach Angabe seines Sohnes (Vol. I, p. 21 ff.) eine Schublade mit Versen gefüllt. Doch stellt es uns als erste größere und selbständige Publication ein hinreichendes Muster aller jener zum Glück verschollener Reimversuche dar. Popes Einfluss tritt uns aus dem Stil der Vorrede entgegen, Pope glauben wir gleich in den ersten Versen zu hören, und Pope ist der Meister, als dessen Schüler sich Crabbe ausdrücklich bekennt: „*Something by way of apology for this trifle is, perhaps, necessary; especially for those parts wherein I have taken such great liberties with Mr. Pope.*“ (Vol. I, p. 25). Durchaus sind Anklänge an die Dunciade und den Versuch über den Menschen zu verfolgen. Es fehlen nicht die üblichen Personificationen und mythologischen Umschreibungen abstracter Begriffe, die conventionellen weichlichen Naturbeschreibungen, die sich unverkennbar als epigonenhafte Entartung des Eclogenstils kundthun; und endlich nimmt auch das satirische Element einen nicht unbedeutenden Raum ein bei der Vorführung der verschiedenen Typen, an denen das Übel der Trunksucht als abschreckendes Beispiel auf den Leser wirken soll. Nicht innerer Gestaltungsdrang drückt dem Dichter die Feder in die Hand; nüchterne Reflexion lässt es ihm wünschenswert erscheinen, seinen Mitmenschen eine moralisierend-lehrhafte Epistel zu halten, um sie vom Genusse geistiger Getränke abzuschrecken; etwa wie Pope sich bemüssigt fühlte, einigen seiner seichten philosophischen Sätze über

die Weltordnung in dem **Versuch über den Menschen** ein poetisches Gewand umzuhängen. Einige Zeilen aus dem Eingang des Gedichtes mögen zeigen, wie stark der Einfluss Popes, des Meisters, auf unseren kaum zwanzigjährigen Dichter sich ausdrückt:

When winter stern his gloomy front uprears,
A sable void the barren earth appears;
The meads no more their former verdure boast,
Fast bound their streams, and all their beauty lost;
The herds, the flocks, in icy garments mourn,
And wildly murmur for the spring's return;
From snow-topp'd hills the whirlwinds keenly blow,
Howl through the woods, and pierce the vales below;
Through the sharp air a flacky torrent flies,
Mocks the slow sight, and hides the gloomy skies;
The fleecy clouds their chilly bosoms bare,
And shed their substance on the floating air;
The floating air their downy substance glides
Through springing waters, and prevents their tides;
etc. etc.

(Vol. II, pp. 299, 300.)

So geht es noch einige Zeit fort; dann folgen einige Episoden, die die Lehre bekräftigen sollen. Der Bauer, der betrunken heimkehrt, prügelt sich mit seinem Weib; ein Vicar trinkt und schwärmt in übler Gesellschaft, die er nur aus Gewohnheit und in Sorge um seine Beförderung zur rechten Zeit verlässt u. s. f. Dabei unterlaufen dem ungeübten Dichter oft recht geschmacklose und unpoetische Wendungen, besonders durch den Gebrauch füllender Beiwörter, wie:

„*Sleep in her woollen mantle wraps the pair,*"

oder:

„*Titles unmusical retorted round,*
On either ear with leaden vengeance sound";

Am besten ist vielleicht die Versification gelungen, obwohl sie gerade in ihrem schüchternen Streben nach Correctheit eintönig wirkt und in scharfem Gegensatz steht zu Crabbes späteren Freiheiten. Das Gedicht ist im heroischen Reimpaar geschrieben und umfasst circa 300 Zeilen.

Wenden wir uns nun dem Gedichte *„The Candidate"* (1780) zu; auch dieses bietet, wie das eben besprochene, mehr Interesse als Episode in dem jugendlichen Ringen des nach festen Zielen suchenden Talents, als es als poetisches Erzeugnis an sich erfreulich wäre. Der Dichter hat inzwischen — wir stehen im Jahre 1780 — die rauhe Hand des Schicksals in ihrer ganzen Schonungslosigkeit zu fühlen bekommen und irrt ohne Mittel, ohne jegliche Hoffnung als literarischer Abenteurer in den Straßen Londons umher, wo er dann und wann an die Thüre eines Verlegers oder hohen Herrn klopft, um immer nur umso enttäuschter und entmuthigter sich selbst sammt den unwillkommenen Manuscripten und seinem bösen Begleiter, dem quälenden Hunger, zur Thüre hinausgedrängt zu sehen. Da rafft er sich noch einmal auf und fordert das Urtheil derjenigen heraus, die er für die einflussreichsten Richter hält, um endlich aus ihrem Munde zu erfahren, ob er ein Dichter sei oder nicht. Dem Titel beigefügt ist daher: *„A Poetical Epistle to the Authors of the Monthly Review"*. Bescheiden stellt er ihnen die Entscheidung über seine Zukunft, sein Glück und die Erfüllung seiner Träume anheim. Aber eben diese Bescheidenheit ist es, die uns zum mindesten unangenehm berührt, und die wir nur entschuldigen, da der Dichter im Drange der äußersten Noth seinen inneren Halt verloren hat. Und wie unglücklich war der Griff bei diesem Schritte, der nach Crabbes Meinung entscheiden sollte! Die Klagen über seine bisherigen Schicksale, die Herausforderung des Urtheils, die Betheuerung der inneren Berufung zur Poesie, die gleich wieder in das beschämendste Geständnis des Schwankens und der Unsicherheit übergeht, — all dies, verbunden mit einigen literarischen und biblischen Reminiscenzen und bitteren Ausbrüchen, in poetische Form kleiden und dies unerquickliche Gemisch nüchterner und heterogener Gedanken gerade als Probe seiner Fähigkeiten den Richtern unterbreiten — Crabbe hätte nicht unkluger handeln können. So fand dieses Sorgenkind seiner Muse denn auch kühle und kurze Abfertigung im Augustheft der „Monatlichen Rundschau", wo nichts als einige metrische Unebenheiten und der stoffliche Mangel erwähnt wurden. Aus dem verschwommenen Inhalt gibt es weiter nichts

Wesentliches hervorzuheben. Einen Fortschritt gegen das frühere Gedicht bedeutet die Epistel kaum. Auch sie ist im heroischen Reimpaar abgefasst, und immer noch schwebt Popes Kunst als höchstes Ideal dem jungen Crabbe vor Augen. Er braucht es uns gar nicht ausdrücklich zu sagen; es genügen uns schon die „Nymphen und Feen“ in „Hainen und Grotten“, denen der Dichter seine Muse zu widmen gedenkt, d. h. falls die angerufenen Kritiker es ihm rathen. Übrigens haben nicht diese das letzte Wort gesprochen. So ernstlich war es im Grunde vonseiten des Dichters nicht gemeint mit jener vollkommenen Unterwerfung und passiven Rolle. In dem Gedichte selbst schon können wir zwischen den Zeilen lesen, dass er entschlossen ist, dem Dichterberufe nicht zu entsagen:

Ah! tell me not these empty joys to fly,
If they deceive, I would deluded die;
To the fond themes my heart so early wed,
So soon in life to blooming visions led,
So prone to run the vague uncertain course,
'T is more than death to think of a divorce.

(Vol II, p. 338.)

Die Rettung kam von anderer Seite, dem edlen Ästhetiker und Politiker Edmund Burke, der im Drange gesellschaftlicher Pflichten und eifriger politischer Thätigkeit es nicht verschmähte, ein langathmiges Bittschreiben eines unglücklichen Fremden zu beherzigen. So sehen wir Crabbe mit seiner nächsten Dichtung, „*The Library*“ (1781), endlich in glücklichen Verhältnissen, die sich eben mit dem Erfolge derselben noch weiter bessern sollten. Freilich scheint uns heute die günstige Aufnahme, welche das Gedicht auch von solchen Seiten erfuhr, die sich früher nichts weniger als entgegenkommend gezeigt hatten, zum großen Theile wenigstens auf dem Einflusse des hohen Gönners zu beruhen, der nicht müde wurde, Crabbe materiell zu unterstützen, maßgebenden Ortes einzuführen und in eine der Musen würdige gesellschaftliche Stellung zu heben. So sprechen denn die bekannten Kritiker der „Monatlichen Rundschau“ nun von dem „Producte keiner gewöhnlichen Feder“.

Aber der Dichter hat noch immer nicht sein eigentliches Wirkungsfeld gefunden; zu viele Fäden verbinden ihn noch mit der Zeit, die die Poesie verkannte. Der Stoff ist wieder so recht nüchtern lehrmeisterisch, entbehrt jeglicher Frische und Elasticität, um irgendwelche Richtung des Talentes zur Wirkung kommen zu lassen; zugleich zeigen die schlimmen Erfahrungen des Dichters noch ihre ungünstige Nachwirkung. Sorge, Unglück, Trauer u. s. f. sind es, die uns Menschen den Büchern zuführen, in denen wir Trost und Belehrung finden:

But what strange art, what magic can dispose
The troubled mind to change its native woes?
Or lead us willing from ourselves, to see
Others more wretched, more undone than we?
This, Books can do; — nor this alone; they give
New views to life, and teach us how to live.

(Vol. II, p. 31.)

Nach dieser allgemeinen Einleitung folgen wir dem Dichter in die ehrwürdigen Räume einer Bücherei. Bevor er den hier aufgespeicherten Denkmälern des menschlichen Geistes näher rückt, stellt er Betrachtungen an über Größe, Form und Ausstattung der Bücher, von den alten schwerbeschlagenen und angeketteten Folios bis zu den Moden der jüngsten Zeit. Dabei lässt er die Hoffnung durchblicken, einst selbst in ähnlicher Gesellschaft zu thronen:

With awe, around these silent walks I tread;
These are the lasting mansions of the dead: —
„The dead!“ methinks a thousand tongues reply;
„These are the tombs of such as cannot die!“

(Vol. II, p. 35.)

Und den Haupttheil des Gedichtes bilden nun Betrachtungen über die verschiedenen Wissenschaftsgebiete, die der Reihe nach in den wichtigsten Werken vertreten sind. In dieser Weise werden die theologische, philosophische, medicinische, juristische, historische, dramatische und die Romanliteratur besprochen; Aufgabe, Nutzen, Erfolge und charakteristische Züge der Gattungen angedeutet. Zuletzt fällt der Blick des Dichters noch auf die Reihe der bösen Kritiker, die er wehmüthig anruft, doch die armen, ohnehin

so geplagten Dichter zu schonen; dabei kommt uns der Gedanke an Crabbes eigene Person und Lage. Da erscheint der Genius des Platzes, der mit einigen moralisierenden Sätzen dem Dichter Trost spendet — man sieht nicht recht, warum.

Ich glaube, dass schon auf Grund dieser kurzen Andeutungen kaum jemand Lust verspüren wird, das Gedicht selbst vorzunehmen. Inhaltlich bezeichnet es gewiss nur wenig Fortschritt gegenüber den früheren; die ganze Anlage ist darauf angethan, dass der Dichter versuchen musste, möglichst viel Unpoetisches in Reime zu bringen. Und so weist denn auch dieses Product wieder auf Pope und seine Schule hin; auf die Männer, die mit den Ideen spielten, die Form aber vergötterten; die nicht dichteten, weil sie Großes, Schönes oder Gefühltes zu sagen hatten, sondern weil sie schöne Verse schreiben wollten, in die sie hineinschraubten, was immer sich bot. Das Lehrhafte nimmt einen bedeutenden Raum ein; ohne Zweifel gab es Crabbe Genugthuung, dass er seinen Gönnern Beweise seiner Kenntnisse, seiner fleißig und mühsam erworbenen Bildung geben konnte. Mit behaglicher Breite führt er deshalb aus, was er über theologische Streitliteratur, philosophische Theorien u. dgl. weiß.

Wir glauben an diesen Mustern die Art des jungen Crabbe hinreichend gekennzeichnet zu haben, und es wird umso erfreulicher sein, wenn wir bald sein Talent auf der richtigen Fährte erblicken. Nur einmal noch, bei dem Gedichte „*The Newspaper*“ (1785) haben wir Ähnliches zu sagen, wie über die bisher besprochenen Gedichte. Es ist zwar im ganzen eine glückliche Satire auf die Tagespresse, die schon viel originelle Kraft verräth, doch können wir uns heute mit dem trockenen Vorwurf und der ganzen Grundidee, die uns nur mehr als verzopfte Engherzigkeit erscheint, nicht mehr befreunden.

Anders aber steht es um die Gedichte „*The Village*“ und „*The Parish Register*“. Aus ihnen spricht Crabbe schon auf der Höhe seiner Kunst zu uns. Ja Crabbe hat vielleicht nie Schöneres, Kühneres geschrieben. Man könnte das erstgenannte Gedicht das Programm seines ganzen späteren Schaffens nennen, das in Grundzügen alle Gedanken, alle Schönheiten, alle Wahrheiten der späteren Dichtungen, kurz

alle seine Stärken vereinigt und verdichtet enthält. Es ist der Hauptsache nach beschreibend, nur theilweise mit epischen Elementen vermischt. Unbedingt verdient es in der Literaturgeschichte einen wichtigen Platz; denn es ist die erste realistische Dorfdichtung. In kurzen Skizzen wird das alltägliche Leben und Treiben in einem Dorfe geschildert, Sitten und Gebräuche, Leiden und Freuden der Bewohner. Zugleich verräth die meisterhafte Ausführung kleiner Episoden schon das epische Talent Crabbes. Die Fabeln des goldenen Zeitalters, die Albernheiten der Schäferromane zerstieben vor diesen trefflichen Momentaufnahmen; und doch haben wir auch nicht die verachteten, gebückten Frohnknechte, die die mittelalterliche Literatur schmäht und beschimpft, vor uns. Das erstemal die volle Wahrheit. Wir werden die hohe literarische Bedeutung p. 32 ff. weiter ausführen. Das *„Parish Register“* ist eine Sammlung kleiner Erzählungen, also rein epischer Gattung. Idee und allgemeiner Ton bleiben dieselben. Beim Durchblättern der Kirchenbücher, in denen die Geburten, die Eheschließungen, die Todesfälle verzeichnet sind, stößt der Dichter auf manchen Namen, der ihn an die merkwürdigen Schicksale seines Trägers erinnert. Und dann entsteht jedesmal ein Ganzes für sich, eine reizende, kleine Erzählung. Gar viel weiß der Dichter zu berichten, Gutes und Schlechtes, Heiteres und Trübes, immer Wissenswertes. Auch die Annalen des ärmlichsten Örtchens bergen Dinge, die die Welt mit Interesse hören kann. Es muss sich eben nur jemand finden, der es der Mühe wert findet, Einblick in jene Aufzeichnungen zu nehmen.

Von nun an hat Crabbe fast ausschließlich die epische Dichtung gepflegt. Nur einige Ausnahmen wollen wir hier besprechen.

Der poetische Wert der Gedichte *„The World of Dreams“* und *„Birth of Flattery“* ist gering. Doch Bedeutung besitzen *„Sir Eustace Grey“* (Vol. II, p. 261 ff.) und *„The Hall of Justice“* (Vol. II, p. 281 ff.), und diese verdienen umsomehr hervorgehoben zu werden, als sie unter den übrigen Dichtungen Crabbes sofort durch ihren Ton auffallen, und die Ansichten über deren Wert und Schönheit sehr getheilt sind. Mit dem Stoff der *„Hall of Justice“* begibt sich Crabbe

auf ein Gebiet, das sich von dem Alltäglichen und Wahrscheinlichsten des Lebens ziemlich entfernt. Doch unmöglich und übertrieben phantastisch ist der Stoff nicht, das Pathos und die gesteigerten Leidenschaften den Personen und ihrer Umgebung vollkommen entsprechend. Das zügellose Leben einer Zigeunerbande kennt nicht die Fesseln, die uns die Gesetze des Staates, der Religion und der Familie auferlegen, und zur Zeit, als diese eigenthümlichen Schwärme noch in großer Anzahl und ungestörter als heute durch die Länder zogen, mögen sich im Schoße derselben ähnliche Tragödien öfter abgespielt haben, als wir Menschen geordneter Cultur vermuthen würden. Der Inhalt ist folgender: Ein junges Weib, ein Kind auf ihren Armen haltend, wird bei einem Diebstahl ertappt. Sie erzählt vor dem Richter, wie Noth, Verzweiflung und die Liebe zu ihrem Kinde sie zur That trieben. Den Haupttheil des Gedichtes bildet die Erzählung ihrer Vorgeschichte. In früher Jugend verwaist, schloss sie sich einer Zigeunerbande an und entbrannte in Liebe zu Aaron, dem Sohne des Führers. Dieser selbst trägt nach ihr Begehr, und in seiner unwidersprochenen Häuptlingsallmacht misshandelt und vertreibt er Aaron, um hierauf dessen Geliebte zum Beischlafe zu zwingen. Der Sohn schwört dem Vater Rache und ermordet ihn eines Tages abseits im Walde. Da Aaron von allen geliebt, der gewaltthätige Häuptling aber verhasst war, wirft keiner jenem die allerdings fast offenkundige Schuld vor. Man schweigt und lässt Aaron gewähren. Er vereinigt sich nun mit seiner Geliebten, diese aber hat nachts in ihrer erregten Phantasie eine fürchterliche Vision des Gemordeten. Das Kind, welches sie vom Alten empfangen und nun gebiert, entreißt ihr Aaron in eifersüchtiger Wuth und verstößt es. Sie glaubt es todt. Nach dem Tode Aarons verbindet sie sich mit einem Manne, der aus ihren Reizen Geschäft macht und, als ihre jugendliche Schönheit entflohen ist, sie misshandelt. Nun wandert sie als Wahrsagerin ohne sichern Unterhalt umher und findet durch Zufall ihr verschollenes Kind wieder, das sie nun um nichts mehr von sich lässt und vor der Schande der Mutter bewahren will. Die Noth treibt sie zum Diebstahl, der sie dem Gerichte preisgibt.

Körtings Hinweis auf die Gattung der Schauernovelle[1]) kann sich wohl nur auf die Episode der Vision beziehen; doch einem von Angst und Schuld gequälten weiblichen Geiste, der in der Höhe der Affecte sein Gleichgewicht verloren hat, eine solche beizulegen, ist psychologisch durchaus berechtigt. Crabbe selbst hat seine Rechtfertigung angedeutet: *The state of mind here described will account for a vision of this nature, without having recourse to any supernatural appearance.* Vol. II, 288. Auch das Motiv des Vatermordes können wir unter den gegebenen Umständen nicht so absprechend beurtheilen. In einer Bande wandernder Zigeuner sind die verwandtschaftlichen Grenzen nicht so eng gezogen; schon durch die Lebensweise muss der Begriff Familie im engeren Sinne und damit auch die Familienpietät sich abschwächen.

Um das Ganze in seiner packenden Kraft zu würdigen, lässt sich die Lectüre nicht ersetzen durch Proben und Zergliederungen. Trotzdem möge gerade jene Stelle der Vision hier Platz finden.

When waking, on my heaving breast
I felt a hand as cold as death:
A sudden fear my voice suppress'd,
A chilling terror stopp'd my breath.

I seem'd — no words can utter how!
For there my father-husband stood, —
And thus he said: — „Will God allow,
The great Avenger just and good,
A wife to break her marriage vow?
A son to shed his father's blood?“

I trembled at the dismal sounds,
But vainly strove a word to say,
So, pointing to his bleeding wounds,
The threat'ning spectre stalk'd away.

I brought a lovely daughter forth,
His father's child, in Aaron's bed;

[1]) Vgl. „Grundriss der Geschichte der englischen Literatur“ von Körting. II. Auflage, Münster i. W., 1893, p. 325.

He took her from me in his wrath,
„Where is my child?" — „Thy child is dead."

'T was false — we wander'd far and wide,
Through town and country, field and fen.
Till Aaron, fighting, fell and died,
And I became a wife again.

I then was young: — my husband sold
My fancied charms for wicked price,
He gave me oft for sinful gold,
The slave, but not the friend of vice: —
Behold me, Heaven! my pains behold,
And let them for my sins suffice!

Besonders schön in dem Gedichte ist die Art, wie das Schauerliche und Abscheuliche wieder gemildert und aufgehoben wird durch edle, sanfte Züge. Das Weib hat grob gesündigt, doch ihr Wille ist rein geblieben, und in aufrichtiger Reue und aufopfernder Liebe zu ihrem Kinde sühnt sie nach Kräften die Vergangenheit.

„Sir Eustace Grey" entstand sechs Jahre später (1804), und für seine einheitliche Gestalt und lebendige Durchführung war gewiss von Einfluss, was Crabbe jun. berichtet: *It was in the winter 1804—5, during a great snow storm, that, shut up in his room, he wrote almost currente calamo his S. E. Gr.* — Vol. I, 262. Ein Wahnsinniger erzählt im Irrenhause seine bewegte und schuldbeladene Vergangenheit. Das Toben des Schneesturmes vor den Fenstern mag der Phantasie des Dichters wie ein Bild und Gleichnis der stürmischen Affecte seines wahnsinnigen Helden geschienen und seiner Feder geholfen haben. Auch hier sehe ich nichts Phantastisches, Unmögliches oder auch nur Unwahrscheinliches. Wie oft kommt es vor, dass ein betrogener Gatte auf dem Gipfel leidenschaftlicher Eifersucht zur ärgsten That der Rache, zum Morde der beiden Schuldigen sich hinreißen lässt? Und ist es ferner unnatürlich, dass er im Laufe der Zeit, wenn die Affecte sich mildern, von Reue, Schmerz und Erinnerung an die Zeit seiner ungetrübten Liebe gepeinigt, in Melancholie und Wahnsinn verfällt? Freilich, nicht jeder Dichter dürfte sich an einen solchen

Vorwurf heranwagen, ohne abstoßende Zerrbilder oder den Effect des Lächerlichen zu erzielen. Crabbe aber hat bewiesen, dass er der Aufgabe vollauf gewachsen war; er hatte sich diese sogar erschwert durch die Einkleidung, d. h. durch Einführung der directen Rede, in der er den Wahnsinnigen seine eigene Geschichte erzählen lässt.

Das Motiv des Ehebruchs findet sich bei Crabbe öfter verwendet, theils in längerer Ausführung, theils in kurz angedeuteten Episoden. So in *„The Struggles of Conscience“* Vol. V, 112—113; *„Edward Shore“* Vol. V, 39 ff; *„Sir Owen Dale“* Vol. VII, 5 ff.; *„Villars“* Vol. VIII, 103 ff.; *„The Dealer and Clerk“* Vol. VIII, 211 ff. Auch an die Darstellung des Wahnsinns ist er an anderen Stellen herangetreten; so in *„Rachel“* Vol. VIII, 93 ff., *„Peter Grimes“* Vol. IV, 39 ff.; *„Edward Shore“* Vol. V, 39 ff.

In der Behandlung von gesteigerten Gemüthsfunctionen zeigt sich Crabbe überhaupt als Meister, und vielen seiner Gedichte wohnt geradezu dramatische Kraft inne. Eines der besten Muster in dieser Hinsicht ist *„The Confidant“* Vol. V, 137 ff., eine Erzählung, die sich aus der Furcht und Scham einer Gattin, die in ihrer frühesten Jugend verführt worden war, aus der niedrigen Ausbeutung dieses Geheimnisses vonseiten einer Jugendfreundin, und der edlen Großmuth des Gatten äußerst spannend aufbaut und durch die Einführung des Gleichnisses vom Kalifen und Pagen aufs wirksamste mit der Entlarvung und gerechten Bestrafung der Erpresserin abschließt. Diese Erzählung wurde von Charles Lamb (1775—1834) dramatisch bearbeitet,[1]) und mit Recht fügt der Sohn des Dichters bei Erwähnung dieser Thatsache hinzu: *Our wonder is, that so little use has hitherto been made of our Poet's tales, as materials for dramatic composition.* Wie geeignet wären z. B. noch die Erzählungen *„Smugglers and Poachers“* Vol. VII, 251 ff.; *„Ruth“* Vol. VI, 93 ff. u. a.

Die *„Tales of the Hall“* bilden eine sogenannte Rahmenerzählung. Ein Herr wird auf seinem Landsitze von seinem Bruder nach langen Jahren wieder besucht und erzählt diesem während der Dauer des längeren Aufenthaltes nach

---

[1]) Blackwood's Magazine XXIV, 764.

und nach die Geschicke verschiedener Personen, für die er Interesse und Theilnahme zeigt. Die Form ist nicht glücklich. Die paar einleitenden Worte, die Begrüßungen der Brüder jeden Morgen u. s. f. könnten nicht nur ohne Schaden für die Wirkung der einzelnen unabhängigen Erzählungen fortgelassen werden, sondern bilden sogar ein lästiges, die Aufmerksamkeit und das Genießen des Lesers störendes Beiwerk. Auch die *„Posthumous Tales“* (6. bis 22.) sind wieder ein Cyklus mit dem gemeinsamen Titel *„Farewell and Return“*. Der Dichter stellt sich vor, nach langer Zeit in den Ort, wo er seine Jugend verbrachte, zurückzukehren und dort einen Mann um die Schicksale seiner alten Bekannten zu befragen. Jede der Erzählungen zerfällt in zwei Theile; im ersten scheidet der Dichter aus der Heimat; im zweiten erzählt der Freund das inzwischen Vorgefallene. Es gilt dasselbe wie oben; bei Rahmenerzählungen gelingt es fast nie, die gefährliche Klippe der Langweile zu umschiffen. Chaucer freilich verzeihen wir alle, weil er in der Umrahmung der *„Canterbury Tales“* an sich schon uns die köstlichsten Perlen seines Humors geschenkt hat.

Wir können nicht daran denken, den Inhalt aller Dichtungen Crabbes zu zergliedern, besonders sämmtlicher kleinen Erzählungen, die in den vier Sammlungen *„The Borough“*, *„Tales in Verse“*, *„Tales of the Hall“*, *„Posthumous Tales“* enthalten sind. Nur auf einige allgemeine Züge sei noch hingewiesen. Überall tritt uns in Crabbe der treffliche Kenner der verborgensten Triebe des Individuums, der rastlose Beobachter gesellschaftlicher Zustände entgegen. Wo diese seinem Bewusstsein von Recht und Pflicht zuwiderlaufen, weiß er mit wenigen, sicher geführten Zügen die wirksamsten Skizzen hinzuwerfen. Sein einzelner Fall in fein psychologischer Entwickelung tritt uns jedesmal als Typus der ganzen Gattung klar vor Augen. Wir wollen zwei Beispiele anführen, wenn sie aus der großen Menge auch nur ganz von ungefähr herauszugreifen sind. Folgen wir dem Dichter in das Armenhaus eines Dorfes. Der Arzt, wenn man das Ungeheuer so nennen soll, hält eben seinen Tagesbesuch:

A potent quack, long versed in human ills,
Who first insults the victim whom he kills;
Whose murdr'ous hand a drowsy Bench protect,
And whose most tender mercy is neglect.
Paid by the parish for attendance here,
He wears contempt upon his sapient sneer;
In haste he seeks the bed where Misery lies,
Impatience mark'd in his averted eyes;
And, some habitual queries hurried o'er,
Without reply he rushes on the door:
His drooping patient, long inured to pain,
And long unheeded, knows remonstrance vain;
He ceases now the feeble help to crave
Of man; and silent sinks into the grave.

Vill., Vol. II, 85—86.

Crabbe hatte als Priester Einblick und als Mediciner Verständnis genug für solche Verhältnisse, und wir dürfen seiner Feder glauben, dass leider nur zu oft das Leben der hilflosen Armen solchen Händen anbefohlen war. Weil wir schon an dieser Stätte des Elends sind, hören wir gleich weiter: Der Arme, der für seinen Leib nicht mehr hoffen darf, sucht angesichts des Todes wenigstens noch geistigen Trost und verlangt nach dem Priester, der also dargestellt wird:

A jovial youth, who thinks his Sunday's task
As much as God or man can fairly ask;
The rest he gives to love and labours light,
To fields the morning, and to feasts the night;
None better skill'd the noisy pack to guide,
To urge their chase, to cheer them or to chide;
A sportsman keen, he shoots through half the day,
And, skill'd at whist, devotes the night to play:
Then, while such honours bloom around his head,
Shall he sit sadly by the sik man's bed?

Vill., Vol. II, 86—87.

Ärmliches Geleite hat den Verstorbenen zur letzten Ruhe gebracht.

The bell tolls late, the moping owl flies round,
Fear marks the flight, and magnifies the sound;

The busy priest, detain'd by weightier care,
Defers his duty till the day of prayer;
And, waiting long, the crowd retire distrest,
To think a poor man's bones should lie unblest.

Crabbe rückt also auch seinen eigenen Berufsgenossen tüchtig an den Leib, und es darf uns daher nicht wundernehmen, wenn er es so überall hält, wo er der Gesellschaft die Augen öffnen kann und dem Unterdrückten beispringen zu müssen glaubt. Die großen und kleinen Betrüger und Tyrannen stellt er bloß, politischen Hass und religiöse Intoleranz weiß er ins richtige Licht zu stellen, die mangelhafte Pflege der Justiz ebenso wie Grausamkeiten der Militärverwaltung. Wieder drängt sich uns ein Beispiel wenigstens auf, die fünfte Erzählung der „*Tales of the Hall*“ Vol. VI, 93 ff. Es bezieht sich auf die grausame Sitte der sogenannten „*pressgangs*“, die in unruhigen Zeiten noch immer die Schrecken der armen Küstenbewohner bildeten, obwohl schon im Jahre 1641 ein Parlamentsbeschluss es für ungesetzlich erklärt hatte, Leute ohneweiters mit Gewalt zum Kriegsdienste zu Lande oder zu Wasser hinwegzuschleppen.[1]) Ein Mädchen lässt sich durch die Bitten ihres Geliebten bewegen, ihre Unschuld zu früh preiszugeben. Bald soll sie ja das Band rechtmäßiger Ehe verknüpfen. Da wird plötzlich — es ist Kriegszeit — auch der kleine Ort an der Küste von einem Trupp roher Gesellen, die das Handwerk der „*Presse*“ betreiben, überrumpelt und der Bräutigam mit anderen Burschen für den Schiffsdienst hinweggeschleppt. Das verlassene Mädchen wird Mutter. Eigene Scham und Verachtung der Außenwelt beugen sie nieder. Da findet sich ein Mann, der ihren

[1]) Erst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gelang es, nach und nach diese barbarische Sitte auszurotten. John Forster berichtet in seinem Buche „*Life and Adventures of Oliver Goldsmith*“ einen Fall, der wohl geeignet ist, das Übel zu illustrieren:

It was but four years after this that the Government, which had reduced a young wife to beggary by „pressing“ her husband to sea, sentenced her to death for entering a draper's shop, taking some coarse linen off the counter, and laying it down again as the shopman gazed at her; listened unmoved to a defence, which might have penetrated stone, that inasmuch, since her husband was stolen from her, she had had no bed to lie upon, nothing to clothe her children, nothing to give them to eat.

Fehltritt vergessen und sie zur Frau nehmen will. Der Vater des Mädchens unterstützt sein Vorhaben. Da sie ihrem ersten Schwur treu bleiben will, wird sie tyrannisch behandelt und soll eben mit Gewalt zur Ehe genöthigt werden, als sie sich von einer Klippe ins Meer stürzt, um Schande und Unglück zu begraben und einer trostlosen Zukunft zu entgehen.

Doch wir haben nun genug von der einen Seite gesprochen. Nicht immer gestaltet sich das Leben so düster und elend. Dem scharfen Beobachter und getreuen Darsteller entgehen auch die heiteren und komischen Seiten nicht, und selbst das alltägliche Leben bietet ihrer genug. Gerade in der einfachen, ungesuchten Art besteht der Reiz, der Crabbes Humor anhaftet. Da fällt uns z. B. die Gestalt des Ehemanns ein, der in gehobener Weinlaune in der Mitte seiner Clubgenossen sich seiner häuslichen Oberherrschaft brüstet, sich aber infolge einer Wette, die als Beweis dienen soll, als kläglicher Pantoffelheld entpuppt und gehörig blamiert. „*Tales in Verse*“ XVIII, Vol. V, 185 ff. Und so könnten wir noch ungezählte Beispiele beibringen.

Crabbe wurde immer von außen zum poetischen Producieren angeregt. Es gibt kaum ein tiefer eingreifendes Ereignis in seinem Leben, das er nicht in kleineren Gelegenheitsdichtungen oder in seinen größeren epischen Gedichten verwertet hätte. Die Behauptung, Crabbe sei kein erfindender Dichter, mag zuerst schwer nachweisbar scheinen angesichts der großen Zahl seiner Verserzählungen. Doch bei näherer Betrachtung findet sich die Bestätigung. Die inspirierenden Begebenheiten lassen sich oft nachweisen. In vielen Fällen gibt die Gesammtausgabe in Fußnoten die entsprechenden Aufklärungen. Anderes lässt sich in Vorreden und an der Hand der Biographie verfolgen. Begebenheiten seiner nächsten Umgebung und Porträts seiner Angehörigen sind wiederzuerkennen. Und immer ist das, was er uns erzählt, so greifbar dem Leben entnommen, dass wir vermuthen dürfen, es habe sich fast ganz ebenso irgendwo einmal zugetragen. In Ausübung seines doppelten Berufes, als Priester und Arzt, kam er in nahe Berührung mit den intimsten persönlichen und Familienverhältnissen und konnte den innern Menschen ebenso eingehend studieren,

wie er dessen Handlungen und äußeren Umstände beobachten durfte. In seinen Erzählungen findet sich daher auch nichts Phantastisches, nichts Unmögliches, kein Flug abstracter Gedanken oder bloße Schwärmereien. Damit erinnert er vor allem an Goldsmith. Wie dieser, wusste er aus allem, was ihn umgab, zu schöpfen; aus bedeutenden und unbedeutenden Vorfällen, aus der Beobachtung guter und schlechter Menschen. Eine Ausnahme machen höchstens die Gedichte „*The World of Dreams*“ und „*Birth of Flattery*“, vielleicht noch „*Sir Eustace Grey*“ und „*The Hall of Justice*“, von denen wir schon gesprochen. Von allen übrigen konnte er mit Recht sagen:

This let me hope, that when in public view
I bring my Pictures, men may feel them true;
„This is a Likeness“, may they all declare,
„And I have seen him, but I know not where“.

Crabbes Sprache ist äußerst einfach, den Stoffen gemäß manchmal sogar prosaisch und alltäglich, recht wenig mit aus der Natur geschöpften Gleichnissen geschmückt. Meist sind es nur Fälle der unmittelbarsten Anschauung und allgemein volksthümlicher Verständlichkeit, die sich der Phantasie des Dichters darboten: selten länger ausgeführt, nur mit einigen Zügen die Vergleichung andeutend. Er kam in seinen späteren Dichtungen fast ganz davon ab und widmete sich immer ausschließlicher der menschlichen Charakterzeichnung, der Kunst, in deren Ausübung er sich durch kein unnöthiges Seitwärtsblicken stören ließ. In den Werken seiner jüngeren Epoche finden sich wohl noch treffliche Naturschilderungen, wahre Stimmungsbilder, besonders wo er seinen Liebling, das Meer, in seinen Launen belauscht. Doch später schwindet immer mehr und mehr seine Aufmerksamkeit für die leblose Natur. Wer die Werke Crabbes gelesen hat, hat sich ein großes Stück englischer Culturgeschichte und Kenntnis national-englischen Geistes angeeignet; und so groß sind die Veränderungen, die ein Jahrhundert mit sich bringt, nicht, dass wir heute seinen Gemälden gegenüberstünden wie Bildern entschwundener Zeiten. Der allgemeine Charakter des Volkes, die Eigen-

thümlichkeiten der einzelnen Stände, ihre Gesetze, sociale und religiöse Einrichtungen, und was alles einer Nation den individuellen Stempel aufdrückt, ist dem Leser in bunter Abwechslung einzelner klar umrissener Bilder vor Augen geführt und seinem Gedächtnisse eingeprägt, sodass er am Schlusse einen wohlgefügten Gesammtbegriff empfangen hat. Und wenn er auch einer anderen Nation angehört, wird er sich doch nicht interesselos abwenden. Denn unter dem verschiedenartigsten Gewande verbirgt sich der allgemein-menschliche Kern, das immer und überall gleiche Triebrad der Gefühle. Er braucht nur Mensch zu sein und weiß, dass auch er und seine Landsleute in derselben Weise wie Crabbes Gestalten lieben und hoffen, trauern und irren, bereuen und verzweifeln. Und er wird auch Unterhaltung gefunden haben. Stehlichs Bemerkungen (p. 19—20) geben einen ganz falschen Begriff von Crabbes Eigenthümlichkeit. Er sagt: „Jene sonderbare Neigung, gerade die Schattenseiten des Lebens dichterisch zu behandeln, erklärt die fast an Byron'schen Weltschmerz erinnernde Schwermuth (!), welche die Mehrzahl seiner Poesien durchzieht und selten einer sonnigen Heiterkeit Platz macht. Man sieht hieraus, wie gemüthvoll innig unser Dichter das Schmerzliche des Menschenloses ergriffen und wie tief er die Leiden des Lebens mitfühlt. Aus diesem Grunde führt uns auch seine zum Pessimismus neigende Weltanschauung die ganze rauhe Wirklichkeit des Elends vor Augen, ohne dass er seiner Darstellung einen weniger melancholischen Ausdruck zu geben vermag.“

Das heißt Crabbe recht oberflächlich auffassen. Was den Pessimismus betrifft, werden wir noch weiter unten einiges zu sagen haben. Jener Hinweis auf Byron ist vollkommen unzutreffend: Byron, mit sich und der Welt zerfallen, ist erfüllt von Lebensüberdruss, von Hass und Bitternis gegen die bestehende Welt — er hadert. Crabbe bedauert.

Crabbes Stellung und Bedeutung in der Literaturgeschichte.

Man nannte Crabbe „the poet of the poor"; ich möchte dies nicht so unbeschränkt anwenden. Es ist zwar wahr, dass kein Dichter vor ihm mit so ausgedehnten und naturgetreuen Schilderungen zu den Hütten der Armen herabgestiegen ist; doch Crabbe kannte auch die höheren Classen: die mittleren, die hohen und die höchsten, und er hat sich nicht enthalten, ihnen ihre Züge abzulauschen, und in seiner originellen Weise diese wieder in Gestalten zu verkörpern. Vor allem blieb er dabei vollkommen unparteiisch. Wir finden, dass er seine Menschen ohne Rücksicht auf den Stand, sowie er sie gerade im Leben hatte beobachten können, bald mit edeln Zügen ausstattete, bald als verworfene Creaturen schilderte. Besitz, Geburt, Stellung, Kleid sind für ihn Nebensache, wenn er sein geübtes Forscherauge in das Innere des Menschen eindringen lässt: da liegt für ihn die Entscheidung. Also warum sollten wir ihn gerade den Dichter der Armen nennen? Er ist vor allem menschlich, und damit glauben wir ihn am besten zu charakterisieren.

Übrigens ist leicht zu erklären, wie man sozusagen ganz unbewusst und unwillkürlich zu dieser einseitigen Auffassung kam. Einerseits pflegte man allgemein als Muster seiner poetischen Eigenart die Gedichte „*The Village*" und „*The Parish Register*" aufzustellen und vornehmlich an diese die Kritik zu knüpfen. Das, freilich, waren Gedichte, die den arbeitenden und darbenden Armen vorsätzlich gewidmet waren; der Leser sollte darin gewahr werden, wie er in Genuss und Reichthum oder im Getriebe großer Städte für die Leiden jener blind ist, und wie weit schön geschmiedete Verse über Hirtenliebe und Dorfglück von der Wirklichkeit sich entfernen; vgl. die Verse in „*The Village*", II, 75—76:

Yes, thus the Muses sing of happy swains,
Because the Muses never knew their pains.

Und ferner:

By such examples taught, I paint the Cot
As Truth will paint it, and as Bards will not.

Ähnlich im „*Parish Register*", II, 142:

Is there a place, save one the poet sees,
— — — — — — — — — — — —
Where young and old, intent on pleasure, throng,
And half man's life is holiday and song?

Doch diese Gedichte machen nur einen kleinen Bruchtheil von Crabbes Poesien aus, und um ihn erschöpfend zu charakterisieren, müssen wir uns weiter in denselben umsehen.

Ferner aber und wesentlicher ist jene irreführende Bezeichnung begründet im Entwickelungsgang der gesammten abendländischen Literaturen, für die Crabbe mit seiner neuen Weise etwas ganz Originelles und fast Unerhörtes bot, indem er den Bettler, den Bauer, den Arbeiter in ihren Menschenrechten jedem anderen Erdensohne gleichstellte und sie in der dieser Grundlage entsprechenden Art in den Kreis seiner Erzählungen zog. Dies musste auffallen zu einer Zeit, wo der Begriff allgemeiner Menschlichkeit sich gleichsam erst nach und nach zu bilden begann, man stellte es als Hauptkennzeichen seines Dichtens auf und nannte ihn den Dichter der Armen.

Es genügt hier, die Stellung, die den unteren Menschenclassen in den Literaturen zugewiesen war, mit wenigen Worten ins Gedächtnis zu rufen. Am deutlichsten spricht das Drama, die Entwickelungsgeschichte der Tragödie und Komödie und die Theorien über die Grenzen der beiden. Das ganze classische Alterthum fühlt nur ein Mitleid, das für die höchsten Stände gilt; für diese ist das Gebiet des Trauerspiels reserviert. Gilt es Thorheiten und menschliche Verirrungen lächerlich zu machen, so kommen die niederen Classen an die Reihe; darin liegt Entstehung, Zweck, zugleich Grenze der Komödie. Wir haben es mit zwei scharf getrennten Gebieten zu thun, deren Grenzen die Dichter eifersüchtig bewachen. Und um die Mitte des 18. Jahr-

hunderts stand es in den Literaturen Europas noch ziemlich beim Alten. Man hat Mitleid für Könige, Prinzen und hohe Staatspersonen; man lässt andere Menschenkinder an der Handlung nur theilnehmen durch Überbringung eines Briefes, durch Tragen einer Schleppe u. dgl., weil man sie unfähig und unwürdig höherer Einmischung hält — oder halten zu müssen glaubt. Nachdem Shakspere in seiner unnahbaren Sonderstellung dahingegangen war, trat schnell auch in England wieder die Umkehr zum Schlechtern ein, dank dem verderblichen Einflusse des geknechteten französischen Geistes.

Wir können es heute kaum begreifen, dass man so spät an den alten Ideen zu rütteln begann. Für den modernen Menschen ist es eben unmöglich, sich ganz in den Geist der früheren Jahrhunderte hineinzudenken. Abgesehen von den großen Thaten der englischen Philosophie am Ausgange des 17. und am Beginne des 18. Jahrhunderts, liegt der Geist der Völker, soweit er sich in der Literatur ausdrückt, noch in den engsten Fesseln um jene Zeit. Nur einzelne, isolierte Ansätze künden den kommenden Umschwung an. Hier ist vielleicht nicht mit Unrecht der französische Dramatiker Alexander Hardy (1570—1630) zu nennen, der als erster ein buntes Gemenge von Personen aus dem Volke auf die Bühne brachte; aber der Fortschritt ist noch gering; denn es handelt sich meist noch um Fälle, wo Lächerlichkeit oder Schlechtigkeit bei uns Mitleid oder Abscheu hervorrufen. Erst nach langer Entwickelung wurden die Dichter gerechter, von ihren rein höfischen und aristokratischen Principien abzulassen und der Idee allgemeiner Menschenwürde näher zu rücken. Auf dem Gebiete des Dramas beginnt die neue Ära mit George Lillo (1693—1739), dem Schöpfer des bürgerlichen Trauerspieles, der auf Frankreich und Deutschland so befruchtend wirken sollte.

In den andern Dichtungsarten scheint der Wandel noch langsamer vor sich gegangen zu sein. Die mittelalterliche Ritterpoesie, die von Bauern, wenn überhaupt, wie von schwarzen thierähnlichen Gebilden spricht, wirkte zu lange nach. Als eigenthümliches Zwischenglied schieben sich dann jene Producte dichterischer Phantasie ein, die in das entgegengesetzte Extrem verfallen: jene nämlich, welche die

unteren Classen, besonders die Landbewohner, in idealer Verklärung darstellen, was dieselben ebensowenig wie das Gegentheil ihren höheren Mitmenschen annäherte, weil die Absurdität von vornherein jeder Wirklichkeit Hohn spricht. Übrigens hat auch die dramatische Dichtung mit ihrem Zweige der Schäferspiele daran theilgenommen. Man führt uns Bauern vor, die in ihrem Gemisch von Rührung, Großmuth und idealer Liebe ein vollendetes Zerrbild abgeben und unser Innerstes höchst kalt lassen, weil wir wissen, dass es solche Geschöpfe seit Menschengedenken nicht gegeben hat.

Wir brauchen nur die Namen Goldsmith, Richardson, Fielding zu erwähnen, um ánzudeuten, wann und wo auch auf anderen Gebieten die neuen Ideen zu keimen beginnen.

Aber Crabbe scheint uns alle seine Vorläufer zu übertreffen durch weitere Auffassung. Dass er nicht so epochemachend gewirkt hat, dafür wollen wir später Gründe angeben. Um seine Stellungnahme zu den erwähnten Übertreibungen nach der einen wie nach der andern Seite hin zu beleuchten, führen wir am besten seine eigenen Worte ein, Vorrede zum „*Parish Register*", Vol. II, 20:

. . . *he* (der Leser) *will find an endeavour once more to describe village manners, not by adopting the notion of pastoral simplicity, or assuming ideas of rustic barbarity, but by more natural views of the peasantry* . . .

Einen ähnlichen Gedanken spricht die Einleitung zum ersten Buch des Gedichtes „*The Village*" aus. Crabbe verstand und wagte es, sich vollkommen von allen Vorurtheilen und allem Hergebrachten zu emancipieren, uns alle Classen zu zeichnen, wie sie sind, mit ihren Fehlern und Schwächen; ihren Vorzügen und Tugenden. Ich kann an dieser Stelle nicht unterlassen, noch auf eine Aufzeichnung in einem Notizbuche Crabbes hinzudeuten, die sich auf das Gedicht „*The Borough*" und dessen Personen bezieht, und die so recht deutlich zeigt, wie sehr er immer bestrebt war, auf den eigentlichen Kern des Menschen einzugehen, ihn herauszuschälen aus den Fesseln der Convention, den Vorurtheilen und äußerlichen Einflüssen, die die natürliche Entfaltung hemmen. Sie lautet:

I have chiefly, if not exclusively, taken my subjects and characters from that order of society, where the least display of vanity is generally to be found, which is placed between the humble and the great. It is in this class of mankind that more originality of character, more variety of fortune, will be met with; because, on the one hand, they do not live in the eye of the world, and, therefore, are not kept in awe by the dread of observation and indecorum; neither, on the other, are they debarred by their want of means from the cultivation of mind and the pursuit of wealth and ambition, which are necessary to the development of character displayed in the variety of situations to which this class is liable. Vol. III, 13.

Kehren wir zu unserer Betrachtung zurück. Crabbe hat also in der Mehrzahl seiner Erzählungen seine Gestalten den mittleren Classen entlehnt; dazu kommen noch viele aus den oberen, und es ist daher unzutreffend und irreführend, ihn „*poet of the Poor*“ zu nennen. Dass dies trotzdem geschah, hat seinen Grund darin, dass er dort, wo er sich mit den Armen befasste, ganz neue Töne anschlug, die vor allem die Aufmerksamkeit erregen und überraschen mussten.

Es wäre aber ganz falsch, wenn man Crabbe für einen hitzigen Parteimann oder Umstürzler hielte. Davor schützte ihn seine ruhige, friedliebende Natur und sein weiches Gemüth, das vor jeder Verletzung eines Mitmenschen zurückschreckte, ihn aber nicht hinderte, die Übel seiner Zeit und Nation zu erkennen. Weit entfernt, hetzerische und aufwiegelnde Tendenzen zu predigen, erhebt er sich kaum und nur selten zum satirischen Tone; diese Art, irrende Menschen zu schildern, lag seiner Natur gänzlich ferne. Mit sichtlicher Betrübnis löste er seine Aufgabe, wo es galt, Faules aufzudecken, nicht aber mit Härte und Tadel. Immer sucht er, Vergehen und Schlechtigkeit zu entschuldigen und als durch Umstände und Erziehung nothwendig herbeigeführte Übel hinzustellen. Vgl. „*Posthum. Tales*“, Vol. VIII, 43:

Alas! he look'd but to his own affairs,
Or to the rivals in his trade, and theirs;
Knew not the thousands who must all be fed,
Yet ne'er were taught to earn their daily bread;

Whom crimes, misfortunes, errors only teach
To seek their food where'er within their reach,
Who for their parents' sins, or for their own,
Are now as vagrants, wanderers, beggars known,
Hunted and hunting through the world, to share
Alms and contempt, and shame and scorn to bear;
Whom Law condemns, and Justice, with a sigh,
Persuing, shakes her sword and passes by. —

Zur Zeit der französischen Revolution wurde er verdächtigt, jakobinischer Gesinnung zu sein; man könnte kein unzutreffenderes Urtheil sich über ihn bilden, als wenn man dies annähme. Freilich ist es wahr, dass er mit heimlicher Freude den Beginn jener verhängnisvollen Vorgänge im benachbarten Franzosenreiche begrüßte und eine merkwürdige Ruhe an den Tag legte, als eine Zeit lang ein Einfall der französischen Truppen in England als fast sicher befürchtet wurde. Doch darüber brauchen wir uns nicht zu wundern, wenn wir die vorrevolutionäre Geschichte Frankreichs kennen; und übrigens war er wieder unter den ersten, die sich mit Abscheu von der Umwälzung wandten, als diese einen so entsetzlichen Verlauf nahm. In gleicher Weise, wie er, haben wohl Tausende mit wahrer Freude den Beginn der Revolution begrüßt, die dann deren Entartung bejammerten und deren Ende mit Sehnsucht herbeiwünschten.

Trotz seiner großen Fortschritte auf der einen Seite hatte England andererseits wieder am zähesten conservative Züge bewahrt und vielleicht die schärfsten Standesunterschiede. Besonders war eine Regelung der Erziehung des niederen Volkes und damit auch dessen Aufklärung sehr wenig weit vorgeschritten; nicht etwa wie in Frankreich, wo in einer langen, die allgemeine Erhebung vorbereitenden Zeit die ganze Nation Philosophie und Politik trieb. War der erste Anstoß auch von England gekommen, so blieben doch gerade dort die neuen Ideen auf dem unfruchtbaren Boden der Gelehrtenstuben liegen und hoben sich nicht über wissenschaftliche Speculation. Freilich hatte England ja schon seit Jahrhunderten der absoluten Königsgewalt parlamentarische Einrichtungen an die Seite gestellt, und seine Lage war nicht zu vergleichen mit der Frankreichs, weil dieses in dumpfem Grolle unter dem Drucke seiner könig-

lichen Prasser darniederlag, die die Lebenskraft des Landes in den Wasserkünsten ihrer Lustgärten verspritzten. Trotzdem schielte mancher englische Unterthan in hoffnungsvoller Spannung auf die kühnen Männer Frankreichs hinüber, die zur That schritten; und unser Dichter gehörte auch dazu. Manchmal nahm er Anlass, dieses Thema zu berühren, so z. B. in der Beschreibung des jungen *Richard*, *„Tal. Hall“*, Vol. VI, 28—29:

He spake of freedom as a nation's cause,
And loved, like George, our liberty and laws:
But had more youthful ardour to be free,
And stronger fears for injured liberty: — . . .
And though he fought with all a Briton's zeal,
He felt for France as freedom's children feel;
Went far with her in what she thought reform,
And hail'd the revolutionary storm;
But look'd on change with some religious fear,
And cried, with filial dread, „Ah! come not here.“

Auch Crabbe blickte auf den Adel, wenn er seinen Vorrang nicht verdiente, etwa mit demselben Gefühle, das Caron de Beaumarchais in die oft citierten, aber nie an Kraft verlierenden Worte fasste: *Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire.* Doch hatte die Erkenntnis dieser Wahrheit in Crabbe einen anderen Charakter als in dem socialen Stürmer, der jene Worte zuerst schrieb, um sie von der Bühne aus mit dem glühendsten Hasse den bevorzugten Classen ins Gesicht schleudern zu lassen. Crabbe erkannte die Wahrheit und bedauerte, dass sie unterdrückt wurde, doch wollte er keine lärmende Hetze daran knüpfen, sondern in seinem stillen Wirkungskreise für die Sache der Menschlichkeit arbeiten, um die von den historisch erhärteten Vorurtheilen getrennten Classen einander näher zu bringen, nicht die eine gegen die andere aufzustacheln. Immer hat er tröstende, versöhnende Worte. Vgl. *„The Library“*, Vol. II, 68—69:

Ambition's lofty views, the pomp of state,
The pride of wealth, the splendour of the great,
Stripp'd of their mask, their cares and troubles known,
Are visions far less happy than thy own:

Go on! and, while the sons of care complain,
Be wisely gay and innocently vain;
While serious souls are by their fears undone,
Blow sportive bladders in the beamy sun . . .

Sein ganzes Wesen ist Versöhnlichkeit. So wie er zeitlich an dem Lauf zweier Jahrhunderte theilnahm, so stehen seine Werke wie eine versöhnende Brücke da. Nur selten und bei Anlässen für gerechte Entrüstung, wo es gilt, für die Sache seiner Mitmenschen einzutreten gegen Gewissenlosigkeit und Unmenschlichkeit, wird sein Ton scharf und bitter.

Wie leicht hätte er nun mit diesen seinen Eigenschaften und Ansichten in den Ton eines moralisierenden Klagers verfallen können! Und doch blieb er davor bewahrt. Er ist trotz all seiner Liebe zum Guten und Rechten kein „pathetischer Tugendprediger“ geworden, blieb in seiner allgemeinen Vermittlerstellung aber entfernt von der Art des beißenden Satirikers; er ist kein Mann des Umsturzes, aber auch nicht blind noch stumm gegenüber den Übeln seiner Zeit, nicht engherzig und unduldsam in religiösen Fragen, obwohl geistlichen Standes.

Dies führt uns einen Schritt weiter, auf die religiöse Seite in seinen Dichtungen etwas einzugehen, obwohl eigentlich keine derselben darauf bezüglichen Fragen gewidmet und tendenziösen Charakters ist.[1]) Trotzdem war es bei den eingehenden und kleinmalerischen Erzählungen, in denen er uns die Menschen meist in ihrem ganzen geistigen Entwickelungsgange von der Wiege bis zum Grabe zeichnet, ohne in deren Charakterbild für unsere Vorstellung eine Lücke zu lassen, nicht anders möglich, als dass er auch deren religiöse Ansichten beleuchtete und sein jeweiliges Gefallen oder Missfallen schon in der Darstellungsart verrieth. So erhalten wir ein genaues Bild seiner Grundsätze, und im allgemeinen lässt sich wiederholen, was wir bei seinem politischen und socialen Standpunkte angeführt haben: für seine Person ist er fest und überlegt in einer

[1]) Man könnte höchstens *„Borough“* IV, Vol. III, 65 ff., hieher rechnen; doch findet sich dort eher eine objective Besprechung verschiedener Secten als eine Kritik derselben.

bestimmten Überzeugung, nach außen hin aber Feind jedes Tendenzen- und Parteienkampfes und duldsam ohne jede Einschränkung gegen jeden Andersgesinnten. Dass er auf dem Standpunkte des Christenthums steht, braucht bei seinem Stande nicht erwähnt zu werden; doch innerhalb desselben hegte er Ansichten edelster Toleranz, die nur wenige seiner Berufsbrüder in demselben Maße theilen dürften, und es muss dies umsomehr zu seinem Lobe hervorgehoben werden, als gerade in seinen eigenen Gemeinden das Volk oft auf die niedrigste Weise von Predigern neuer Secten gegen ihn aufgehetzt, und er daher in der friedlichen Erfüllung seiner Pflichten gestört wurde. Wie bitter musste es ihn oft schmerzen, wenn er sah, wie einfältige Leute ungebildeten und fanatischen Hohlköpfen zum Opfer fielen! Er aber schwieg, und wie sein unerschütterlicher Optimismus ihn zu trösten vermochte, mögen am besten seine eigenen Worte zeigen, einem Briefe an einen Freund entnommen: *Thousands and tens of thousands of sincere and earnest believers in the Gospel of our Lord, and in the general contents of Scripture, seeking its meaning with veneration and prayer, agree, I cannot doubt, in essentials, but differ in many points, and in some which unwise and uncharitable persons deem of much importance; nay, think that there is no salvation without them. Look at the good — good, comparatively speaking — just, pure, pious; and were not they of different opinions in many articles of their faith? and can we suppose their heavenly father will select from this number a few, a very few, and that for their assent to certain tenets, which causes, independent of any merit of their own, in all probability, led them to embrace?*

Ich bediente mich oben mit Absicht des Ausdruckes Optimismus; denn ich konnte unter den vielen Kritiken und Urtheilen über die Crabbe'schen Dichtungen kaum eine Besprechung auftreiben, die nicht als Hauptkennzeichen und durchgreifenden Grundgedanken derselben den düstersten Pessimismus zu erkennen glaubte. Könnten die oben citierten Sätze aus der Feder eines Pessimisten geflossen sein? Beziehen sie sich zunächst auch nur auf Religion, so berühren sie doch eine Frage, die Endbestimmung des Menschen, deren Lösung die Menschheit zu allen Zeiten,

auch losgelöst von der Religion, interessiert hat, und die ein Mann von pessimistischen Lebensanschauungen nie in so hoffnungsvollem und versöhnlichem Tone beantwortet hätte, auf was immer für einem religiösen Standpunkte er stehe.

Wo liegt der Grund dieser falschen Beurtheilung? Man hatte vor allem die Bilder des Elends, Unglücks und der Verworfenheit im Sinne, die unser Dichter allerdings rückhaltslos entwirft, den Schleier von allem ziehend, was mancher vielleicht aus Motiven nervöser Überfeinerung und daraus entspringender falscher Scham lieber bedeckt wissen möchte. Und diese sind ja allerdings in ihrem Realismus oft nicht weit entfernt von den berüchtigsten Skizzen moderner Romanschriftsteller, nicht in der Manier, aber im Vorwurf. Doch dabei übersah man den Abschluss dieser Gemälde, den Trost, den wir schließlich erhalten, indem läuternde Buße und Sühne oder glückliche Schicksalswendungen einen helleren Ausblick in die Zukunft gestatten. Eine ewig waltende Macht führt das Gute und Schöne zum Siege.

Das ist nicht Art des Pessimismus; bestünde dieser nur darin, dass man die Übel, die es in der Welt sicher gibt, sieht und erkennt, so würde jeder mit diesem traurigen Geisteszustande behaftet sein, der mit offenen Augen durchs Leben schreitet. Der Pessimist verzweifelt an aller Rettung vor dem Schlechten und sieht die Bestimmung der Menschheit darin, an der Hand eines unabwendbaren Schicksals einem düstern Abgrunde von Elend und Verderben entgegenzugehen — er sieht keine Hoffnung auf Besserung. Und dieser Gedanke ist es, den ich vergeblich bei Crabbe suchte. Es ist wahrscheinlich, dass, worauf schon einmal hingewiesen wurde, die Gewohnheit, immer von den Gedichten *„The Village“* und *„The Parish Register“* auszugehen, theilweise daran schuld trägt, dass man Crabbe für einen Pessimisten ausgab. Es ist nämlich einzuräumen, dass er an manchen Stellen dieser Gedichte seiner ersten Periode von mehr düsterer Lebensanschauung zu sein scheint. Doch darf man nicht vergessen, wie mühselig sich Crabbe in seinen jüngeren Jahren durchzuschlagen hatte, und wie stark die drückenden Verhältnisse seiner Jugend, solange

sie ihm noch in frischer Erinnerung waren, auf ihn wirken mussten. Angeboren aber war ihm nicht der Hang, das Leben schwärzer zu sehen als es ist, das beweist die große Zahl seiner späteren Gedichte, wo er der Heiterkeit, dem Humor und den schönen Seiten des Lebens den Platz einräumt, den sie verhältnismäßig auch in Wirklichkeit haben.

Nehmen wir den Faden unserer Betrachtung der religiösen Stellung Crabbes wieder auf. In England, wo wegen der weitgehenden Freiheit das ganze Volk fast ausnahmslos einen regen Antheil an religiösen Fragen nimmt, spielt dieser Abschnitt auch in der Geschichte der Literatur eine wichtige Rolle. Crabbe, wie berührt, war treu seinem Glauben, aber hatte ein weites Herz für jeden, der, wenn auch anderen Dogmen anhängend, ihm nach allgemein menschlichen Begriffen gut und gerecht erschien. Er hatte darin ganz andere Nachfolger in unserem Jahrhundert. In einer Zeit, wo alle Zweige des menschlichen Wissens sich immer weiter und weiter ausdehnten, haben sich auch die Discussionen über Philosophie und besonders über Religion so vertieft, dass als Resultat die extremsten Richtungen dastehen und von den Dichtern in ihren Werken fast systematisch behandelt werden. Man denke an Shelley, der glaubt, wie Schindler sich ausdrückt: *that the world could be regenerated by pulling down kings and overthrowing religions*; an Swinburne, der soweit geht, jedes theologische System und vor allem das Christenthum zu verwerfen; auf der andern Seite an die dogmatische Schule, die z. B. in Miss Rossetti eine poetische Vertreterin fand. Die größte Menge aber, die den brennenden Kampf mitansieht, bilden rathlose Zweifler; sie finden weder da, noch dort volle Befriedigung und gewähren in ihrem Schwanken oft einen recht unerquicklichen Einblick in ihr Innerstes. Auch Tennyson mit seinem „*In Memoriam*“ finden wir in dieser Lage.

Crabbes dichterisches Schaffen fällt in eine Zeit, die für die Geschichte der Poesie eine große Übergangsperiode bedeutet; er nahm an den beiden scharf getrennten Epochen thätigen Antheil, da er in der Schule der einen gebildet und aufgewachsen war und andererseits als einer der ersten den Geist der neuen Ära in sich aufnahm und zum Ausdruck brachte. Und da der Zufall wollte, dass die Grenze

zweier Jahrhunderte wenigstens annähernd mit diesem literarischen Wendepunkt zusammenfiel, so lässt sich treffend sagen: ... *he may be said to unite the characteristics of two centuries, inspiring the form of the old with the spirit of the new.*[1]) Da drängt sich nun vor allem die Frage auf: Was konnte Crabbe von der alten Schule lernen, und was hat er thatsächlich von ihr gelernt?

Beginnen wir mit der abgenützten Phrase, Crabbe sei *„Pope in worsted stockings"*, die übrigens jeder, der den Hintergrund derselben zu finden trachten wird, bald recht einseitig und schwach nennen muss.[2]) Crabbe habe also in Stoff und Behandlungsart Pope nachahmen wollen, ihn aber bezüglich gefälliger äußerer Form nicht erreicht. Betreffs des ersten Punktes lässt sich behaupten, dass unser Dichter, obwohl er in seinen allerersten kleinen, und wir können ruhig sagen, ziemlich minderwertigen Producten allerdings ein gut Theil auf Pope fußte, sich mit Riesenschritten diesem Einflusse zu seinem Glücke entzog, sobald er — und er zeigte sich thatsächlich bald sehr productiv — die nöthige geistige Reife erreicht hatte und sich größeren Stoffen zuwandte, und dass er nichts beibehielt, was an Pope erinnern könnte, außer — das Metrum.

Gedichte wie *„Inebriety"*, *„The Candidate"*, *„The Library"* konnten allerdings die Zeitgenossen vermuthen lassen, in Crabbe würde ihnen eine zweite Auflage Popes erwachsen; gesteht ja der Dichter selbst in der Vorrede zum erstgenannten Gedichte zu, mit „Herrn Pope" sich große Freiheiten genommen zu haben. Auch liebte er in jener Zeit z. B. die für Pope so charakteristischen antithetischen Verse, die gewöhnlich anaphorisch in den beiden gegenübergestellten Theilen beginnen; wie: *And part admit, and part exclude the day.* Winds for., v. 18; oder: *At once the chaser, and at once the prey;* ib. v. 82. Ferner war der Inhalt ein

[1]) Vgl. Alfred Miles *„The Poets and the Poetry of the Century"*, Vol. I, p. III.

[2]) Dieses Epitheton findet sich zuerst in einer Anmerkung des Buches *„Rejected Addresses"*, wo u. a. Crabbes Manier parodiert wurde. Schon die Herkunft macht es begreiflich, dass sich der Ausdruck nicht über den Wert einer spitzigen Witzelei erhebt. Das Buch erschien im Jahre 1812 und stammte von mehreren Verfassern; genannt wird nur ein Mr. Horace Smith.

solcher, dass sich der Dichter so recht nach Art Popes in der Entwickelung abstracter Gedankenreihen und damit verbundener geistreicher Redeformen verbreiten konnte. Dass die Popularität von Popes Formen, die damals durchaus noch nicht vorüber war, wenn sie auch schon bald sinken sollte, einen jungen, bescheidenen Dichter beeinflusste, ist begreiflich. Für das 18. Jahrhundert war es bezeichnend, dass Crabbe gerade mit dem langweiligen Gedichte „*The Library*“ seinen Namen begründete. Heute, wo wir Crabbes Werke abgeschlossen vor uns liegen haben, und diese Jugendproducte gebürenderweise nur noch mit Mühe in kleingedruckten Appendices der Gesammt-Ausgaben ausfindig zu machen sind, wissen wir, dass Crabbes Originalität gar bald einen anderen Weg einschlug. Damit ist eigentlich in den Grundzügen schon stillschweigend auf das hingewiesen, was Crabbe vom alten Jahrhundert in sich aufnahm, wenigstens soweit Pope in Frage kommt; viel war es nicht, und auch das Wenige hat er bald abgestreift. Nur dem heroischen Verse blieb er treu, aber wohl weniger in bewusster und absichtlicher Anlehnung an Pope, als weil er sich in seinem ruhig gleichmäßigen Verlaufe so recht dem Crabbe eigenen leichten Erzählerton anschmiegte. Und selbst hier hat der Dichter sich bald einer viel freieren Richtung zugewandt, als wie sie Pope pflegte.

Sehen wir uns bei andern Dichtern des 18. Jahrhunderts um, so gewahren wir, dass es mit unmittelbaren Anknüpfungspunkten recht spärlich aussieht, und nur schwer entferntere Einflüsse zu beobachten sind. Das Feld, welches Crabbe betrat, hat vor ihm noch kein Dichter in ähnlicher Art ausgenützt. Wenn Thomson in den „Jahreszeiten“ sagt:

... While I deduce
The symphony of Spring, and touch a theme
Unknown to fame ... Spring, v. 579—580.

gibt er uns einen Fingerzeig an die Hand, wie es mit dem Studium und der Auffassung der Natur bei seinen Zeitgenossen und Vorgängern bestellt war. Der junge Thomson that recht, so zu klagen, und es ist das sprechendste Zeugnis für die Wahrheit seines poetischen Naturgefühls, dass er in den schwungvollen Apostrophen und Exclamationen

der Zopfschule, welche die Meisterschaft im Sprachgebrauche zeigen sollen, keine Befriedigung fand. Er war der erste seit langer Zeit, der wieder wahre Begeisterung und hochpoetisches Gefühl zum Ausdrucke brachte. Wie wichtig dieser vor allem von Thomson ausgehende Anstoß in seinem weiteren Verlaufe wurde, ist jedem, der auch nur einen allgemeinen oberflächlichen Überblick über den Gang des Geisteslebens im 18. Jahrhundert hat, zur Genüge bekannt. Zusammenhangshalber sei aber gestattet, eine Stelle aus Koch einzuführen, die darauf Bezug nimmt:[1] „. . . Durch Thomson andererseits wurde der Blick von der Übercultur hinweg wieder auf die Natur gerichtet. Die Naturbetrachtung, welche er, und nach seinem Vorbilde Brockes und Kleist uns geben, ist freilich noch weit von der enthusiastischen Naturschilderung in der Nouvelle Héloise, dem innigen Naturempfinden in Werthers Leiden entfernt . . . Nicht nur in der Literatur geht die Naturbetrachtung von England aus. Bald beginnt auch der englische Park Le Nôtre's geregeltes System zu bekämpfen. Gleichsam, als müsste man die Natur, um welche die Marinesken Dichter freilich nie sich gekümmert hatten, neu entdecken, beginnt man nun nicht mit Schilderungen großartiger Gegenden; das einzelne Blatt, den Baum, die Insecten, das einzelne Thier sucht Brockes, der Schüler Thomsons, zu schildern, so gewissenhaft wie ein Botaniker oder Zoologe zu beschreiben. Sein Nachfolger Kleist wagt es bereits, mit der freieren Naturanschauung des Engländers zu rivalisieren. Er sucht ein Landschaftsbild vor uns zu entrollen. Brockes hebt bei der Beschreibung von Pflanze und Thier den Nutzen hervor, den wir davon ziehen, gleich als wollte er sich damit rechtfertigen, dass er der sündhaften Natur soviel Aufmerksamkeit schenke. Nur um den Schöpfer zu loben, preise er seine Werke . . . Auf die Natur zu achten, haben unsere Poeten erst von den Engländern lernen müssen."

Handelt diese Stelle auch über Deutschland, so wurde letzteres doch von England geführt, und wir können die treffliche Charakterisierung auch als Muster für eine Be-

[1]) Vgl. Max Koch „Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert", p. 15, 16.

schreibung dieser Bewegung in England gelten lassen. Wie gestaltete sich diese weiter?

Als die Dichter so kühn geworden waren, die Natur um ihrer selbst willen als Fundgrube reicher, würdiger Stoffe aufzugreifen, da fehlte nur noch ein Schritt, und dieser war, den Menschen in Beziehung zu ihr zu bringen und den Gemälden einen warmen Lebenshauch einzuathmen. Dabei war der erste und unbeholfenste Weg, man könnte sagen, fast nur eine äußerliche Aneinanderreihung, etwa von der Art, dass der Dichter in seine langen Beschreibungen der leblosen Natur kleine Episoden menschlicher Figuren einfügte. Solche Ansätze scheinen z. B. manche Theile in den *„Seasons“* zu bedeuten, die Thomson an verschiedenen Stellen auf die erwähnte Weise unterbricht. Ich verweise auf Stellen wie die folgenden: Sommer, v. 352 bis 432, das Heumachen und die Schafschur; v. 1171 bis 1222, Celadon und Aurelia; v. 1269—1370, Damon und Musidora u. s. f. Doch zur Vollendung fehlte noch viel; die warme Empfindung musste als Band hinzukommen und gleichsam eine Art Verschmelzung bewerkstelligen; wodurch die Natur dem Menschen verständlicher und der Mensch der Natur näher gebracht wurde. Vor allem gibt es da Thomas Grays Kirchhof-Elegie zu nennen (beg. 1742, vollendet 1749). Hat der Ruhm Popes und dessen Manier auch lange der gebürenden Würdigung Grays im Lichte gestanden, so konnte dieser doch mit seiner Elegie sofort einen durchschlagenden Erfolg aufweisen, weil er in natürlicher Einfachheit und Herzenswärme allerhand menschlichen Gedanken Ausdruck gab. Welcher Gegensatz zu Popes *„Pastorals“!* Das sind nicht leere Worte und Phrasen, sondern Gefühl und Empfindung. In der Stille des Kirchhofs wandern am Geiste des Dichters *„the short and simple annals of the poor“* vorüber. Er stellt Betrachtungen an über das Leben der Landleute, über Standesunterschiede. Arm und reich, hoch und nieder sinken aber in gleicher Weise ins Grab. Manches Talent lassen die ländliche Einfachheit und Beschränkung unerweckt, manche Tugend unfruchtbar und unbemerkt vergehen.[1])

[1]) Vgl. die ähnlichen Gedanken bei Crabbe, „Borough“ II, Vol. III, p. 37—41.

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands, that the rod of empire might have sway'd,
Or wak'd to extasy the living lyre.

Lassen wir uns dabei nicht entgehen, dass sich auch Gray noch auf den Boden des Landlebens, zu den Bauern, begeben muss, womit allein er tiefere Empfindungen verknüpfen zu können glaubt. Und darin folgt ihm auch Goldsmith mit seinem Gedichte „*The Deserted Village*" (1770), der besonders mit seiner Gegenüberstellung der Rüchsichtslosigkeit der reichen „*landlords*" und des kläglichen Loses der armen Dorfbewohner zu rühren verstand. In der Vertiefung des Gemüths steht Crabbe diesen beiden Dichtern sehr nahe. Dass seine empfängliche Natur vom Einflusse dieser großen, Herz und Gemüth ansprechenden Strömung, die zu seiner Zeit in neuen Modificationen sich immer weiter entwickelte, nicht unberührt blieb, ist von vornherein zu erwarten. Nur fasste er sie in weiterem Sinne auf, und sie befruchtete sein poetisches Talent nicht in der Art, dass er seine Vorgänger nachgeahmt und wiederholt hätte, sondern sie übte ihre Wirkungen auf dem ihm eigenen Boden aus.

Was Thomson, und mit ihm Young, für die leblose Natur gethan, das haben für den Menschen schon Romane und einige Dramen des 18. Jahrhunderts angebahnt, und gemüthvolle Dichter wie Gray und Goldsmith lassen in einzelnen Gedichten ähnliche Richtung durchblicken. Crabbe aber war es vorbehalten, das Begonnene ganz nach seiner Art auszubauen. So wie Thomson das Eis bricht gegenüber dem kalten vernünftelnden Ton und seiner Zeit die Natur erst wieder in Erinnerung bringen muss, so hat Crabbe uns gezeigt, wie man den Menschen in der unerschöpflichen Buntheit seiner Geschicke und Leidenschaften studieren muss, und wie sein Inneres in diesem Wechsel von dem Dichter erforscht und zur unermesslichen Fundgrube der mannigfachsten Bilder benützt werden kann. Er hat seinen Zeitgenossen statt der alten literarischen Figuren, die in ihrer leblosen Hergebrachtheit, ohne tiefer aufgefasst zu sein, oft übertrieben gezeichnet, oft ganz steif und schablonenhaft waren, wieder Gestalten aus dem Leben, aus der realen Gegenwart gegeben. Er selbst sagt darüber:

I've often marvel'd, when, by night, by day
I've mark'd the manners moving in my way,
And heard the language, and beheld the lives
Of lass and lover, goddesses and wives,
That books, which promise much of life to give,
Should show so little how we truly live.
To me it seems, their females and their men
Are but the creatures of the author's pen;
Nay, creatures borrow'd, and again convey'd
From book to book — the shadows of a shade.

„Borough“ XX, Vol. IV, p. 6.

Das ganze Gebiet der menschlichen Leidenschaften hat Crabbe vor uns entrollt. Und gewiss hatte er hierin eine leichtere oder besser eine weniger gefährliche Aufgabe, den Menschen in seinem rastlosen Thun und Treiben darzustellen, als Thomson, der die leblose Natur malte und ermüdend werden musste, weil er sie bloß schildernd behandelte. Ein Byron, der in seinen dichterischen Dialogen mit dem großen Natur- und Weltgeist jedem Halme ein mystisches Leben und Weben einzuhauchen verstand, war eben noch nicht erstanden.

Nur im Vereine mit den obigen Ausführungen ist es erklärlich, dass Crabbes Verdienste von den glänzendsten Vertretern der Poesie der neuen Ära in so überschwenglicher Weise gepriesen wurden, und dass Geister wie Scott, Byron, Wordsworth u. a. sich gegenseitig überboten in seinem Lobe. Alle diese waren ja, obwohl seine Zeitgenossen, ihm doch in der Schöpfung einer ganz neuen Welt für die Poesie schon wieder vorausgeeilt, und bilden jeder, wenigstens die beiden ersten, ein großes Capitel Literatur für sich.

Es soll aber auch hier gleich bemerkt werden, dass Crabbe beim Betreten der neuen Bahnen gewisse Schwächen aufweist — und es ist auch nicht zu wundern. Wir haben erwähnt, dass er Thomson gegenüber entschieden im Vortheile war, was die Möglichkeit betrifft, den Leser dauernd zu fesseln. Zu gleicher Zeit war sein Gebiet aber auch gefährlicher. Denn dasjenige Thomsons, die Natur, ist, auch wo sie wüthet und rast oder zerfällt und untergeht, für uns doch immer großartig und erhaben, weil wir ihr staunend

gegenüberstehen und wie zu etwas Höherem aufblicken: der Dichter läuft nicht Gefahr, trivial zu werden. Wenn er aber wie Crabbe der menschlichen Natur und den menschlichen Leidenschaften zu Leibe rückt, sie zergliedert und analysiert, da kommt er nur zu leicht auf morastigen Grund, den die aufwärts strebende Poesie lieber meidet. Es sind thatsächlich einige Stellen in seinen Erzählungen, die in dieser Hinsicht beanständet wurden, und man kann diesem Tadel ungesäumt beistimmen.

Soweit Crabbe Naturbeschreibendes in seine Dichtungen hereingezogen hat, erübrigt es noch, einige Worte zu sagen. Er hat dies in sehr geringem Maße gethan. Trefflich gelingt ihm die Schilderung der See und der Küste. Die Scenerien am Strande scheinen das Einzige gewesen zu sein, was bei Crabbe Begeisterung für die leblose Natur erwecken konnte. Die sanften, in der Sonne spielenden Wellen unter blauem Himmel und alle die Zwischentöne bis zur schwarzen, stürmischen Nacht, die den Schiffern Tod und Verderben bringt, das waren Stimmungsbilder nach seinem Geschmack. Sonst verstand er die Natur weder zu beobachten, noch warm zu schildern. Sein Studium und die Ausübung seiner Kunst bezog sich vor allem auf die menschliche Natur. Wie deutlich er sich dessen bewusst war, zeigen die folgenden Verse:

Thus shall you something of our Borough know,
Far as a verse, with Fancy's aid, can show;
Of Sea or River, of a Quay or Street,
The best description must be incomplete;
But when a happier theme succeeds, and when
Men are our subjects, and the deeds of men;
Then may we find the Muse in happier style,
And we may sometimes sigh, and sometimes smile.

„Borough", I, Vol. III, 29—30.

Ein Dichter, der theilweise an Crabbe erinnert, ist Robert Bloomfield (1766—1823). Aus unglücklichen und ärmlichen Verhältnissen hervorgegangen, hat er als Schustergeselle in London die Dichtkunst gepflegt. Äußeren Glanz, literarische Kunstgriffe und große Weltkenntnis dürfen wir also nicht erwarten. Crabbe schreibt über ihn

in sein Tagebuch, London 1817, Vol. I, 245: „... *he had better rested as a shoemaker, or even a farmer's boy; for he would have been a farmer, perhaps, in time, and now he is an unfortunate poet.*" Und doch hat er viel versprochen und würde vielleicht nicht Unerhebliches geleistet haben, wenn ein besseres Geschick über ihn gewaltet hätte. So aber weist man ihm einen sehr untergeordneten Rang in der Literaturgeschichte an, obwohl z. B. sein Gedicht „*The Farmer's Boy*" vom Publicum mit seltener Begeisterung aufgenommen wurde. Seine Gedichte entbehren nicht hochpoetischer Stellen und zeichnen sich aus durch die Verwertung einfacher, aber innig aufgefasster, wirksamer Motive. Was nun seine Ähnlichkeit mit Crabbe betrifft, so ist hervorzuheben, dass Bloomfield allerdings mehr zu jener idealen Auffassung und Beschreibung des Landlebens hinneigt, wie es eher geträumt als gefunden wird. Aber sie liegt in dem einfachen und ungekünstelten Ton und in der klaren Durchführung einfacher Vorwürfe. Wie Bloomfield war auch Crabbe niederen Ständen entsprossen und hatte in der Jugend eine äußerst mangelhafte Bildung erhalten.

Wenn wir nun bei einem Ausblicke auf das 19. Jahrhundert die Meister des Romans, Dickens und Thackeray, heranziehen, mag dies zuerst recht befremdend erscheinen. Man wird einwerfen, wie man überhaupt nur annähernd einen Vergleich versuchen könne zwischen den simpeln Verserzählungen Crabbes, die sich oft nur mit dem Schicksale einer oder zweier Personen befassen und häufig jeder sorgfältigeren Composition und daher Spannung entbehren, und den großen Prosawerken dieser beiden Meister, die in einem Roman uns eine ganze Welt vorzuzaubern verstehen und durch ihre Naturtreue und fesselnden Verknüpfungen uns immer ergötzen, spannen und interessieren. Und doch gibt es einen Berührungspunkt. Er liegt in einer großen allgemeinen Idee:

To show the great, those mightier sons of pride,
How near in vice the lowest are allied;
Such are their natures, and their passions such,
But these disguise too little, those too much ...

„Village", Vol. II, 94.

Wir haben schon auseinandergesetzt, was Crabbe über die verschiedenen Classen dachte, und wie er bei Beurtheilung des Menschen sich von jeglichem Standesurtheile freimachte. Gleichzeitig haben wir betont, dass seine Producte in ihrer durchgehenden Behandlung dieser Idee eigentlich keine namhaften Vorläufer hatten, obwohl sich Ähnliches im Keime da und dort schon längst in der Literatur verfolgen lässt. Was in dieser Richtung sich in der der Zeit Crabbes vorangehenden Literaturperiode äußerte, kann man meist als ein rein negatives, zerstörendes Vorgehen bezeichnen; es waren heftige Angriffe und Ausfälle gegen Standesbevorzugte, die aber als Gegenstück zu ihrem Aufstacheln und Stiften von Unzufriedenheit und Hass keinen positiven Ersatz boten. Man denke z. B. an Swift. Gulliver gibt seinem gastfreundlichen *Houyhnhnms*-Herrn eine kurze Schilderung der gesellschaftlichen Zustände in seiner Heimat: ... *That the rich man enjoyed the fruit of the poor man's labour, and the latter were a thousands to one in proportion to the former. That the bulk of our people were forced to live miserably, by labouring every day for small wages, to make a few live plentifully* ... Später eine Beschreibung des englischen Adels: *I assured him that nobility, among us, was altogether a different thing from the idea he had of it; that our young noblemen are bred from their childhood in idleness and luxury; that, as soon as years will permit, they consume their vigour, and contract odious diseases among lewd females* ... Gulliver's Travels IV, Cap. 6. Übrigens muss gerade bei Swift noch hinzugefügt werden, dass solche Anklagen nicht immer aus edler Erwärmung und Begeisterung für die Sache des Volkes hervorgiengen, sondern aus persönlichen Gehässigkeiten und einem allgemeinen satirischen Drange. Sein ganzes Leben ist sosehr mit dem bittersten Gezänke und vor allem mit persönlichen Zwistigkeiten verwoben, dass man seine Werke nur unter Voraussetzung dieser Thatsache verstehen und beurtheilen kann. Auch Goldsmith's „*Deserted Village*“ muss hiehergestellt werden. Das Gedicht gibt uns einen lehrreichen Vergleich. Der Dichter lässt von außen, durch das rücksichtslose Eindringen des Reichen das Unglück über das Dorf kommen; er macht jenen schwarz, und lässt uns die Bauern nur als

passive Opfer bemitleiden. Crabbe ist ihm hierin voraus. Wenn bei ihm (*„The Village“*) das Elend des Dorfes geschildert wird, so lässt er die Bewohner selbst die Schuld tragen; er emancipiert sich von dem früheren Standpunkte, wo man sie eben ignorierte und in geistiger Beziehung so tief stellte, dass man glaubte, das Glück ihrer dummen Einfachheit könne nur durch Eingreifen von außen, von Höheren, gestört werden.

Ich glaube, Crabbe hat da wohl edler die Sache der allgemeinen Menschenwürde vertreten. Mit dem Scheinmittel, alle Vornehmen als Teufel, alle Armen als geknechtete Engel darzustellen, kommt man nicht aus. Er ließ die unteren Stände aus ihrer passiven Rolle heraustreten, hat sie aber andererseits nicht idealisiert, sondern einfach gezeigt, dass hoch und nieder, auf das Innere geprüft, dieselben Fehler und dieselben Tugenden haben. Es gibt nur eine menschliche Natur.

Dickens und Thackeray sind in der Behandlung dieser Probleme für die Literatur so wichtig. Beide traten für das Volk in die Schranken und stehen sich im Grunde außerordentlich nahe, obwohl sie zwei ganz verschiedene Wege einschlugen. Dickens, durch eine lange Zeit seiner Jugend von einem rauhen Schicksale dem niedrigsten Schmutze und Gesindel der englischen Hauptstadt gesellt, hat auf diese Art gelernt, seine elenden Mitmenschen zu bemitleiden und zu lieben. Als er dann zur Feder griff, ist er ganz unbewusst und naiv durch seine lebenstreuen und sympathischen Schilderungen aus der großen niederen Menge so recht positiv für dieselbe eingetreten. Thackerays Leben und Wirken bilden das vollkommenste Gegenstück. Selbst einer altadeligen Familie entstammend, wuchs er fern von den Stätten des Elends auf, an denen der Knabe Dickens darben und weinen musste, lernte aber dafür die Schäden und Mängel seiner eigenen Sphäre genau kennen und beurtheilen. Und als er nun zu schreiben begann und einem großen Publicum durch seine ebenso naturwahren Gemälde die Wertlosigkeit und Lächerlichkeit des bloßen Scheines und Glanzes der oberen Stände vor Augen führte, da verfocht er also bewusst und, man kann im Gegensatz zu Dickens sagen, negativ dieselbe Idee wie dieser.

Wie nun Crabbe zu den beiden zu stellen ist, ergibt sich schon aus unseren früheren Ausführungen: er hält zwischen ihnen die Mitte. Was Wirksamkeit und Popularität betrifft, tritt er da freilich tief in den Schatten, sowie wohl überhaupt wenige Schriftsteller einen derartigen Vergleich Dickens und Thackeray gegenüber aushalten. Die bewussten Romane werden durch ihren Humor und ihre reiche Abwechslung, verbunden mit der volksthümlichen Form, infolge deren sie keinen Anspruch an hohe Bildung oder besondere Geschmacksrichtung stellen, immer an Popularität jede andere literarische Gattung aus dem Felde schlagen. Womit Crabbe ihnen ferner nahe steht, das ist die Treue, mit der er menschliche Charaktere zu zeichnen verstand. Wordsworth sagte über seine Werke: *They will last, from their combined merits as truth and poetry, fully as long as anything that has been expressed in verse since they first made their appearance* ... Der eine Theil dieses Lobes — *from their merits as poetry* — war wohl etwas übertrieben, voreilig und ist heute zu beschränken, wie die Zukunft gezeigt hat.

Mit der sogenannten Seeschule hat Crabbe nichts gemein. Nur gehört er wie deren Glieder zu den Mitbegründern jenes neuen Auflebens poetischen Fühlens und Schaffens am Ende des letzten Jahrhunderts. Ebenso steht er der Romantik Scotts und dem gewaltigen Originalgenie Byrons ferne. Umso merkwürdiger, d. h. bei den so verschiedenen und eigenartigen Geistesrichtungen dieser Männer auffallend ist es, wenn wir von den innigen Beziehungen zwischen Scott und Crabbe hören und von der Thatsache, dass Byron fast unermüdlich war in dem freigebigsten und überschwenglichsten Lobe über Crabbes Werke. Scott und Crabbe hatten, ohne sich je gesehen zu haben, eine unter solchen Umständen merkwürdig warme Zuneigung zu einander gefasst. Scott, der mit seinen farbenreichen und lebendigen Gemälden einer romantischen Vergangenheit damals die Welt entzückte, war ein aufrichtiger Bewunderer der schlichten Erzählungen aus der Gegenwart, die der ihm damals noch unbekannte Crabbe verfasste; und umgekehrt blickte dieser mit Bewunderung zu dem schottischen Genie auf. Über die Entwickelung ihrer Correspondenz, über

das erste Zusammentreffen in London im Jahre 1817 und Crabbes Besuch in Edinburgh im Jahre 1822 sind die Biographien der beiden Dichter zu vergleichen.[1]) Eine Übersicht über den Briefwechsel ergänzt sich aus den beiden Werken zusammen. Crabbe schreibt einmal an Scott, er könne nicht verstehen, wie jene Hand, die die Feder für „*Marmion*“ führte, auch die trockenen Amtsgeschäfte eines Clerk versehen könne. Anmuthig schildert Lockhart den herzlichen Empfang, der Crabbe im Hause Scotts in Edinburgh bereitet wurde. Die Freude und das naive Interesse, mit denen er dem bunten Treiben der *highlanders* in jenem Jahre des königlichen Besuches in Schottland zusah; und rührend die letzten Tage in Sir Walters Leben, wie er immer wieder, als er schon nicht mehr gehen konnte und in einen Lehnstuhl gebannt war, sich die Lieblingsstellen aus Crabbes Gedichten vorlesen ließ: „. . . *read me some amusing thing — read me a bit of Crabbe!*“

Allgemein bekannt ist Byrons Ausspruch in „*English Bards and Scotch Reviewers*“, Crabbe sei *nature's sternest painter, yet the best.* Aber auch an anderer Stelle, in der Dedication zu „*Don Juan*“, Str. VII, zeigt er, welch hohe Meinung er von Crabbes Poesien hatte:

Your boys may hide the boldness of your brows —
Perhaps some virtuous blushes; — let them go —
To you I envy neither fruit nor boughs —
And for the fame you would engross below,
The field is universal, and allows
Scope to all such as feel the inherent glow:
Scott, Rogers, Campbell, Moore, and Crabbe, will try
'Gainst you the question with posterity.

Ja Byron soll im Jahre 1816 sogar geäußert haben, er halte Coleridge und Crabbe für die ersten Dichter der Zeit rücksichtlich Kraft und Genie; und im Jahre 1820, Crabbe sei der erste unter den lebenden Dichtern.[2])

[1]) Crabbes Leben in Vol. I, Cap. VIII—IX. — Lockhart, „*Life of Sir Walter Scott*“.
[2]) Vgl. Miles „*The Poets and Poetry of the Century*“, Hutchinson and Co. London I. 13.

Crabbe erfreut sich heute keiner großen Popularität mehr; er gehört nahezu zu den mehr oder minder Vergessenen. Gewiss dürfen wir, um dies zu begründen, zunächst die von außen als Factor hinzukommende Thatsache nicht außeracht lassen, dass während der letzten Jahrzehnte seines Wirkens die Dichtung neuer, junger Kräfte in voller Blüte stand. Für eine vorübergehende Periode wenigstens, werden bei solchem Zusammentreffen mehrerer Gestirne am Dichterhimmel die minder leuchtenden immer über Gebür verdunkelt. Oft genug wird in solchen Fällen auf Shaksperes Zeitgenossen hingewiesen. Es war in der That am Anfange unseres Jahrhunderts plötzlich ein Leben und Pulsieren in die poetische Production gekommen, wie es seit Spenser und Shakspere nicht erhört war und daher das Publicum und die Kritiker in gleicher Weise in Staunen versetzen musste. Unvergängliche Denkmale poetischen Schaffens wurden damals der Welt geschenkt. Treffend sagt Watts von dieser Periode des Umschwungs: *It freed us from the poetic diction of Pope, but it gave us something more precious still —, it gave us entire freedom from the hard rhetorical materialism imported from France; it gave a new seeing to our eyes, which were opened once more to the mystery and the wonder of the universe and the romance of man's destiny; it revived, in short, the romantic spirit, but the romantic spirit enriched by all the clarity and sanity that the renascence of classicism was able to lend* . . . Das waren keine Werke mehr, zu vergleichen mit den Erzeugnissen des endenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, als fast jeder Dichter im Dienste einer Partei oder politischen Persönlichkeit schrieb, so dass fast alle Werke den Stempel von Tagesflugblättern, gehässigen Pamphleten oder politischen Programmen tragen. Die innere Würde der Dichtkunst und die persönliche Würde des Dichters, die selbst erste Köpfe wie Dryden so feil gehalten und die die anderen, die berüchtigten „*Grubstreet Scribblers*“ und dergleichen Leute vollends in den Staub gezogen hatten, wurden nun kräftig gehoben. Theilweise kann man schon etwa zwei Jahrzehnte des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit zur neuen Epoche rechnen, wenn man an Cowper, Burns und die ersten Producte von

Coleridge, Southey und Wordsworth denkt; doch vom Jahre 1805 an war es Schlag auf Schlag, wie da Scott, Byron, Coleridge, Shelley, Southey und noch einige andere producierten, zu denen sich bald auch Keats gesellte. Wie bescheiden und, man könnte sagen, altmodisch nehmen sich von da an die Gedichte Crabbes aus, die dazwischen hinein, in den Jahren 1810, 1812, 1819, noch erschienen! Das war ein Ruck in der Geschichte der Literatur, dem der alte einfache *rector* nicht mehr folgen konnte. Vielleicht aus Bescheidenheit und dem Bewusstsein der Inferiorität hat er es auch unterlassen, jene Gedichte zu veröffentlichen, die wir heute unter dem Titel „*Posthumous Tales*“ kennen. Nach dem Erscheinen der „*Tales of the Hall*“ im Jahre 1819, die, wie erwähnt, nicht den gewohnten Beifall ernteten, hatte er sich von der Öffentlichkeit zurückgezogen.

Zu wundern ist es durchaus nicht, dass die Kritik die „*Tales of the Hall*“ viel kühler aufnahm, als es bei Crabbes früheren Werken der Fall gewesen war — wenige Jahre hatten genügt um das Publicum verwöhnt und wählerisch zu machen. Die große Masse fand in Scotts bunten Skizzen einer romantischen Vergangenheit mehr Anregung als in den ungeschminkten Beschreibungen der Gegenwart; in den bezaubernden Gemälden Byrons aus dem Süden und Orient mehr Interesse und Fesselung als in Bildern des wohlbekannten Landes und Volkes in der Heimat. Wir haben schon einmal eine Parallele gezogen zwischen Crabbe und den sogenannten zur Natur zurückkehrenden Dichtern. Was diese fünfzig bis sechzig Jahre vorher für die leblose Natur gethan hatten, unternahm Crabbe in Bezug auf die menschliche Natur. Er hat den wahren Menschen wieder gesucht und aufgefunden. Geradeso wie aber jene nichts an und für sich Unsterbliches geleistet haben, und ihre Stellung nur wegen ihrer Wichtigkeit in der Entwickelungsgeschichte der Literatur so angesehen ist, nicht aber in der Erinnerung eines weiteren Publicums, ebenso steht es auch mit Crabbe. Jene wurden langweilig mit ihrem endlosen Detaillieren und ihrer umständlichen Breite; auch er hat sich zu oft und zu weitschweifig in der Schilderung alltäglicher Vorfälle ergangen. Die Naturtreue, in dieser Verwendung, bot zu wenig Abwechslung und that seinem dauernden Erfolge

Eintrag. Der Dichter, der schon durch den Gebrauch der gebundenen Rede dem gewöhnlichen Eindruck des Ohres sich etwas entrückt hat, muss das Gleiche auch bezüglich der Vorstellung seiner Leser unternehmen, d. h. irgend ein Mittel haben, mit dem er den Widerstreit zwischen Form und Inhalt ausgleicht. Ungezählte bewusste und unbewusste Kunstmittel würden sich hier aufzeigen lassen. Crabbe verfügte über solche in zu beschränktem Maße, und so kam es, dass er mit der nackten Behandlung des alltäglichen Lebens in rhythmischer Form ermüdend wurde.

Wir lassen übrigens diesen Tadel nicht gelten für Gedichte wie „*The Village*" und „*The Parish Register*", wo er in Schilderungen von Personen und Örtlichkeiten lebendiger abwechselt, oder für die trefflichen Stücke „*SirEustace Grey*" und „*The Hall of Justice*", wo er tragischeStoffe mit packendem Pathos behandelt.

In der Composition lässt Crabbe manches zu wünschen übrig. Freilich darf man dabei wohl kaum den Mangel des Sinnes für äußere Ordnung heranziehen, den sein Sohn thatsächlich mit kunsttechnischen Mängeln der Werke des Dichters in Zusammenhang bringen will. Das scheint doch kleinlich, fast der Sache unwürdig. Crabbe drückt seine geringe Meinung über ordnungsliebende Leute folgendermaßen aus:

Valour and study may by order gain,
By order sovereigns hold more steady reign;
Through all the tribes of nature order runs,
And rules around in systems and in suns:
Still has the love of order found a place
With all that's low, degrading, mean, and base,
With all that merits scorn, and all that meets disgrace:
In the cold miser, of all change afraid,
In pompous men in public seats obey'd;
In humble placemen, heralds, solemn drones,
Fanciers of flowers, and lads like Stephen Jones;
Order to these is armour and defence,
And love of method serves in lack of sense.

„Tales in Verse", XXI, Vol. V, 250.

Doch, wie dem auch sei, wir fühlen oft unangenehm den Mangel an planmäßiger Anordnung.

Auch in der formellen Ausfeilung, in der Behandlung von Sprache und Rhythmus, fehlt es nicht an Nachlässigkeiten. Dies befremdet umsomehr, als wir wissen, dass Crabbe äußerst langsam und überlegt zu arbeiten pflegte. Immer befragte er befreundete Männer maßgebenden Urtheils um Rath und Ansicht, bevor er ein Werk der Öffentlichkeit übergab (Burke, Johnson, Fox, Turner u. a.). In der Vorrede zu der im Jahre 1817 erscheinenden Gedichtsammlung entschuldigt er sich wegen seines langen Schweigens, schiebt theilweise die Schuld auf seine Berufspflichten, klagt aber auch besonders, dass er seine früheren Freunde und Rathgeber (Johnson, † i. J. 1784, Burke, † i. J. 1797) verloren und daher gefürchtet habe vor die Öffentlichkeit zu treten. Er fährt fort: *These fears being so prevalent with me, I determined not to publish anything more, unless I could first obtain the sanction of such an opinion as I might with some confidence rely upon. I looked for a friend, who, having the discerning taste of Mr. Burke, and the critical sagacity of Dr. Johnson, would bestow upon my Ms. the attention requisite to form his opinion, and would then favour me with the result of his observations* . . . Und diesen fand er in James Fox, der auf dem Todtenbette, während seiner letzten Stunden noch, das „*Parish Register*“ durchsah. An der Sammlung „*The Borough*“ arbeitete Crabbe ungefähr sechs bis sieben Jahre. Die „*Tales of the Hall*“ nennt er selbst die Früchte vieler Jahre. Fassen wir nun zusammen, so stehen wir vor den zwei widersprechenden Thatsachen, dass Crabbe einerseits äußerst vorsichtig und langsam arbeitete, andererseits oft den Eindruck von Nachlässigkeit wachruft. Vielleicht konnte er sich schwer entschließen, an den ersten Einfällen, die ihm oft plötzlich auf Spaziergängen oder inmitten Gesellschaft anderer Personen kamen und sofort zu Papier gebracht wurden, etwas zu ändern, wie dies bei manchen Schriftstellern der Fall ist. Dann wäre auch leicht erklärlich, dass er infolge dieser improvisierten Production doch ein Gefühl von Unsicherheit empfand und die Meinung anderer Menschen zuhilfe rief. Übrigens viel Zeit kann dem gewissenhaften und leutseligen Seelsorger und dem unermüdlichen Arzt und Helfer der Armen zur Pflege der Dichtkunst nicht übriggeblieben

sein. Es soll sich manchmal ereignet haben, dass Crabbe die ärztliche Hilfe verweigern musste, um seinen geistlichen Pflichten nachkommen zu können. Überdies unterrichtete er daheim seine Söhne, las ungemein viel, betrieb Botanik und Geologie sehr eingehend und verfasste noch theologische und naturwissenschaftliche Schriften.

Metrisches.

Ein gewisser Einfluss Popes auf Crabbe in formeller Hinsicht ist unleugbar. Nur darf derselbe nicht zu weitgehend hingestellt werden. Crabbe studierte in seiner ersten Periode Pope sehr eifrig und ahmte ihn, in allerdings minderwertigen Versuchen, nach. Auch indirect musste er von Pope, d. h. von dem damals noch herrschenden Geschmacke beeinflusst werden, dem viele andere Dichter, die die Lectüre seiner Jugend bildeten, folgten. Namentlich äußert sich diese Wirkung in der Wahl des paarweise gereimten, fünftaktigen, jambischen Verses, des *heroic couplet,* in dem fast sämmtliche Dichtungen Crabbes verfasst sind.

Es ist hier nicht nöthig, auf die historische Entwickelung dieser metrischen Form einzugehen.[1]) Nur einige für unseren Dichter im besonderen in Betracht kommenden Punkte sollen hervorgehoben werden. Popes einseitige Art wirkte also zur Zeit Crabbes noch kräftig nach. Freilich waren schon Anzeichen der kommenden Umwälzung da und dort zum Ausdruck gekommen. Ein großer Schritt zur Befreiung von formeller Starrheit war gethan, die kühne Verwendung des *blank verse* in Thomsons *„Seasons“*. *„Winter“*, jener Theil, der von Thomson in der ländlichen Zurückgezogenheit von East Barnet verfasst wurde und schon im Jahre 1726 erschien, musste den Zeitgenossen ja zur Genüge zeigen, dass nicht nur das heroische Verspaar, das seit 60—70 Jahren fast ausschließlich geherrscht hatte, fähig sei, der erhabenen Poesie zu dienen; im Gegentheil, dass für würdige Stoffe und kühnen Gedankenflug der *blank verse* sich viel besser eigne. Die Erkenntnis dieser Thatsache hat wohl auf Thomson bestimmend gewirkt.

---

[1]) Vgl. Schipper, „Altenglische Metrik“, IV., Cap. 8, 9. — Ferner „Neuenglische Metrik“, Buch I, Abschn. II, Cap. 4.

Robertson sagt zwar:[1]) ... *It (the heroic couplet) had been brought to such a pitch of perfection by Pope, that at last the younger poets, in despair at his excellence, ceased to practise it.* Doch diese Erklärung ist kaum zulangend. Übrigens fügt er selbst später bei: *He adopted blank verse in the composition of „Winter" as the measure which best suited the nature of his subject* ... Und damit ist wohl das Richtige näher getroffen. Im Jahre 1730 waren die „Jahreszeiten" vollendet. Thomson hatte seine Nachfolger, aber meist unbedeutende Männer wie Dyer, Savage, Malloch, Sommerville u. s. f., theilweise nur sclavische Nachahmer.

Andererseits waren es gerade die Fähigeren und solche, die inhaltlich ganz neue Bahnen wiesen, die der Form Popes treu blieben. Man denke an Goldsmith *(Traveller, Deserted Village)* und an Cowper *(Table Talk, Truth, Expostulation, Progress of Error).* Goldsmith sprach sich auch theoretisch gegen die Verwendung des *blank verse* aus: *Among several disagreeable instances of pedantry of late, I think, we may reckon blank verse ... we now see it used upon the most trivial occasions ... our language runs almost naturally into blank verse ... Such a restriction (rhymes) upon the thought of a poet often lifts and increases the vehemence of every sentiment; for fancy, like a fountain, plays highest by diminishing the aperture ... Therefore I would have our poets write in rhyme.*[2])

Man kann im ganzen sagen, dass Thomsons Meisterwerk mit seiner neuen Form nicht so sehr einen endgiltigen Vernichtungsstoß für Popes Einfluss und einen Wendepunkt bezeichnete, sondern dass es als das selbständige Denkmal eines großen Genies mitten in einer anderen fortdauernden Strömung und Geschmacksrichtung steht.

Es war nun begreiflich und, fast könnte man sagen, in der bescheidenen Natur Crabbes begründet, dass er stillschweigend zunächst der herrschenden Richtung folgte. Er sagt in der Vorrede zu den „*Tales of the Hall*", Vol. VI, 11: *I have no particular notion to defend, no poetical heterodoxy to support, no theory of any kind to vindicate or oppose. That*

---

[1]) Thomson, „*Seasons and Castle of Indolence*", *Introduction by* J. L. Robertson. Oxford 1891. Clarendon Press S. p. 29, 326.

[2]) Goldsmith, „*Globe Edition*", p. 489.

which I have used is probably the most common measure in our language; and therefore, whatever be its advantages or defects, they are too well known to require from me a description of the one, or an apolopy for the other. Wenn wir Crabbe aber mit Cowper vergleichen, so sehen wir, wie dieser schon im Jahre 1785 mit den Gedichten „*The Task*“ und „*Triocinium*“ sich dem *blank verse* zuwandte, während jener an der einmal aufgenommenen Form bis an sein Lebensende mit geringen Ausnahmen festhielt. Dieser Umstand beweist, dass sie seinem Gefühle entsprach und für seinen Stil und seine Stoffe wohl am meisten geeignet war. Durch geschickte Verwendung von Enjambement konnte er auch längeren Gedankenreihen und Perioden Platz einräumen; zu gleicher Zeit eignet sich das *heroic couplet* unvergleichlich für epigrammatische Kürze und wuchtigen, inhaltsschweren Ausdruck in gedrungener Form. Besonders letzter Punkt ist es, den Crabbe sich so meisterhaft zunutze zu machen verstand. Auf ein Reimpaar beschränken sich bei ihm oft ganze Dialoge und die frappierendsten Handlungs- und Gedankenperipetien. In solchen Fällen kommt das akustisch Abschließende des Reims wirksam zur Geltung, wogegen sich diese eigenthümliche Kraft im *blank verse* nicht entfalten könnte. Auch bei gekreuzten Reimen *(quatrain stanzas)* ist es nicht leicht, die Darstellung je nach Bedarf zu drängen. Ein Gedanke muss in der Regel auf die vier Zeilen ausgebreitet werden; wie dies fast schematisch von den Dichtern beobachtet wird, beweisen Drydens „*Annus Mirabilis*“ oder Grays „*Elegy*“.

Pope war der Dichter, der dem paarweise gereimten, fünftaktigen jambischen Verse einen besonders regelmäßigen Bau verlieh und die Monotonie fast ausschließlich durch verschiedene Stellung der Cäsur zu vermeiden suchte. Enjambements und Reimbrechungen gehören bei ihm zu seltenen Ausnahmen, und über die Einflechtung von Alexandrinern äußert er sich im „*Essay on Criticism*“ (vv. 354—358) abfällig:

Then at the last and only couplet fraught
With some unmeaning thing they call a thought,
A needless Alexandrine ends the song
That, like a wounded snake, drags its slow length along.

Triplets hat er in seinen Dichtungen nur selten verwendet. Zwar gebürt ihm der allgemein zugesprochene Ruhm, das *heroic couplet* zu einer vorher nie erreichten und nachher nie übertroffenen Vollkommenheit gebracht zu haben, doch schließt dieses Lob unbedingt auch einen Tadel in sich. Ward hebt in der Einleitung zu Popes Werken *(Globe Edition)* richtig hervor, man lausche mit Vergnügen einer Seite aus Pope; ein ganzes Gedicht ermüde uns.

Der Pope'schen Art entsprachen die Jugendgedichte Crabbes vollkommen. Alexandriner und *triplets* sind nur spärlich verwendet, Reimbrechung findet sich fast nie und das Enjambement nur in seiner mäßigsten Form und innerhalb von Reimpaaren, wie z. B. „*Village*", II.:

And from their fate, thy race shall nobler grow
As trees shoot upwards that are pruned below;

oder „*Newspaper*":

Be ye my friends, if friendship e'er can warm
Those rival bosoms whom the Muses charm.

Metrisch viel freier begann sich aber Crabbe zu bewegen, als er nach einem Zeitraum von 22 Jahren im Jahre 1807 zum erstenmal wieder vor die Öffentlichkeit trat. Auffallend ist das immer häufiger werdende Vorkommen von *triplets* sowohl mit fünf- als mit sechstaktigem dritten Verse. Die beistehende Tabelle gibt einen Überblick über das numerische Verhältnis dieser Freiheit, die der jüngere Crabbe nur selten sich gestattete, die dem älteren aber so lieb geworden war.[1])

Titel	Verszahl	Triplets	Procent
Inebriety	291	1	0·34
Library	701	3	0·42
Village	555	3	0·54
Par. Register	2375	19	0·80
Borough	7750	98	1·26
Tales in Verse		135	2
Tales of the Hall		235	2

[1]) Leider enthält die benützte Ausgabe keine Verszählung.

Die *„Tales in Verse“* sind ungefähr ebenso umfangreich wie *„The Borough“;* man sieht also das aufsteigende Verhältnis, da sie 135 *triplets* enthalten. Die *„Tales of the Hall“* sind umfangreicher, aber immerhin ist die Zahl 235 so beträchtlich, dass sich ungefähr 2 Percent ergeben würden. Auch die Stellung der *triplets* ist in der späteren Gruppe von Crabbes Dichtungen eine außerordentlich freie. Nicht nur finden sie sich inmitten von Abschnitten und Gedanken, sondern manchmal wird mit ihnen recht prägnant die Erzählung begonnen, z. B. *„Borough“* XXII, *„Tales in Verse“* X. Diese Art der Verwendung ist recht eigenthümlich, doch findet sie sich bei Dryden.[1]) Manchmal folgen auch zwei *triplets* unmittelbar aufeinander, einmal sogar drei (*„Birth of Flattery“*, Vol. II, 251). Auch dies findet sich bei Dryden.[2])

Crabbe hat also das Reimpaar frei variiert und unterbrochen. Wesentlich ist dabei auch der reichliche Gebrauch eines über die zweite Zeile hinausgehenden Enjambements, der viel Abwechslung in den sonst so gleichmäßigen Verlauf bringt und vor allem zeigt, wie sich Crabbe im Laufe der Zeit von den strengen Regeln Popes lossagte. Vgl. *„Tales of the Hall“* VII, Vol. VI, 153:

It is the creature whom I loved, and yet
Is far unlike her — Would I could forget
The angel or her fall; the once adored
Or now despised! the worshipp'd or deplored!

„Posth. Tales“, IV, Vol. VIII, 93:

It chanced we walk'd upon the heath, and met
A wandering woman; her thin clothing wet
With morning fog; the little care she took
Of things like these, was written in her look.
u. s. f.

Nur in wenigen Fällen erlaubt sich Crabbe Reimbrechung. Übrigens wird uns dies nicht überraschen; in allen Perioden der englischen Metrik fand diese Eigenthümlichkeit bei paarweiser Reimstellung nur ganz ausnahmsweise Verwendung, und dies Verhältnis wird sich

[1]) Vgl. *„To my friend Mr. Northleigh“* — *„On Mrs. Margaret Paston“* — *Prologue to „All for Love, or the World well lost“* u. s. f.
[2]) Z. B. im *„Epitaph on Sir Palmes Fairborne's Tomb“*.

auch kaum jemals ändern. Es ist nicht naturgemäß und verletzt leicht das ästhetische Gefühl, wenn künstlich Gebundenes sozusagen vor unseren Augen zerrissen wird. Verwirklicht das Enjambement nur eine an sich schon leicht denkbare Ausdehnung und Erweiterung metrischer Gruppen und Einheiten, so stellt die Reimbrechung ein directes Zerstörungswerk dar und wird nur bei seltener, geschickter Verwendung gerechtfertigt sein. Auch bei ihr müssen wir eine Reihe von Abstufungen auseinanderhalten, die sich qualitativ unterscheiden. Die bei Crabbe beliebteste und gewiss milde Form besteht darin, dass directe Rede mit dem ersten Reim abschließt, die Gegenrede mit dem zweiten Vers beginnt. Freilich sind in solchem Falle immer vollkommener grammatikalischer Abschluss und auch Gedankenabschluss vorhanden; doch andererseits bilden gerade diese kurzen Dialoge immer eine innige Gruppe, einen Gedanken-Complex, und lassen beim Vortrag viel weniger eine Pause zu als andere scheinbar viel enger verknüpfte Wortgruppen; sodass die Reimbrechung hier in einer ganz eigenthümlichen, jedenfalls nicht störenden Art zur Geltung kommt. Zum Beispiel:

„What of this wife, or mistress is the art?“ —
„The simple truth, my brother, to impart
etc. Vol. VII, p. 81.

„O! lovely all, and like its sister arm!
Call this a check, dear lady? 'tis a charm —
A slight, an accidental mark — no more.“ —
„Slight as it is, it was not there before
etc. Vol. VII, p. 145.

„What call you then, my friend, the rights of man?“ —
„To get his bread“, said William „if he can“
etc. Vol. VII, p. 222.

Anders aber verhält es sich, wenn der ruhige Gedankenfluss epischer Stellen durch Reimbrechung gestört wird. Diese Freiheit hat sich Crabbe im ganzen etwa in kaum einem halben Dutzend Fälle erlaubt; wir wollen auch hiefür Beispiele geben:

He, landing once, the quay and church had seen
For that esteemed; but nothing more he knew.

Still more to know, would Allen join the crew,
Sail where they sail'd, and, many a peril past
etc. Vol. IV, p. 189.

She came not home to share our humble meal,
Her father thinking what his child would feel
From his hard sentence — still she came not home.
The night grew dark, and yet she was not come;
The eastwind roar'd . . .
etc. Vol. VI, p.108.

Eine zwischen beiden Arten stehende Stufe stellt etwa folgendes Beispiel dar:

„Then write on all occasions, always dwell
On hope's fair prospects, and be kind and well,
And ever choose the fondest, tenderest style.“
She answer'd „No“, but answer'd with a smile.

Zusammenfassend wiederholen wir es also, dass auch bei Crabbe Fälle von Reimbrechung zu den Seltenheiten gehören und dass er, wie es scheint, dort, wo er drei Verszeilen zum Ausdruck eines Gedankens benöthigt, sich lieber mit einem *triplet* behilft, als mit der ersten Zeile eines zweiten Paares den Gedanken abzuschließen und so Reimbrechung eintreten zu lassen.

Bei einer Betrachtung der Verskunst unseres Dichters ist es nun wichtig, auch auf die Handhabung der Cäsur etwas einzugehen. Es ist bekannt, dass das fünftaktige jambische Reimpaar seit den Tagen Chaucers an Verwendungsgebiet zwar bedeutend gewonnen hatte und zu einer der wichtigsten metrischen Formen geworden war; doch zugleich, dass es hinsichtlich seines Baues an Freiheit und Beweglichkeit nur zu viel eingebüßt hatte. Die regelhaften Einschränkungen mehrten sich fort und fort, bis unter den Händen Popes und seiner Nachfolger fast alle Freiheiten schwanden, alles dagegen, was auf Regelmäßigkeit hinzielte, zum Gesetz erstarrte. Enjambement, Reimbrechung, Taktumstellung u. dgl. scheinen diesen Dichtern nicht empfehlenswert, und die Cäsur lassen sie selten anders als nach dem zweiten (als stumpfe), beziehungsweise im dritten Takte (als lyrische) eintreten. Für Crabbe ist nun Folgendes zu constatieren. Auch bei ihm ist in der bei weitem größten

Zahl der Fälle die Cäsur eine stumpfe nach dem zweiten oder eine klingende lyrische im dritten Takte; doch sind einige beachtenswerte Einzelheiten hinzuzufügen. Wir beginnen mit der Betrachtung eines der Jugendperiode angehörigen Werkes; in dem Gedichte „*The Library*“, das gegen tausend Verse umfasst, bilden die Verse von dem regelmäßigsten Bau, mit stumpfer Cäsur nach dem zweiten Takt, etwa die Hälfte; ungefähr ein Viertel derselben hat klingende lyrische Cäsur im dritten Takt; und ein weiteres Viertel entfällt auf die verschiedenen selteneren Stellungen der Cäsur, wobei aber wieder an erster Stelle die Verse mit stumpfer Cäsur nach dem dritten, und ihnen zunächst diejenigen mit klingender lyrischer im vierten zu nennen sind. Klingende epische Cäsur scheint Crabbe in allen Perioden gänzlich vermieden zu haben. Ein willkommenes Beispiel bietet sich uns in folgenden Zeilen:

Thus, in the calms of life, | we only see
A steadier image | of our misery;
But lively gales | and gently clouded skies
Disperse the sad reflections | as they rise.

Vol. II, p. 30.

Die häufigste, regulärste Form stellt sich in der dritten Zeile dar; die nach dieser am häufigsten verwendete in der zweiten; die erste und vierte Zeile sind Beispiele seltenerer Fälle, doch gerade jener, die unter den seltenen die häufigsten sind, besonders wenn wir von der Nebencäsur nach *thus* in der ersten Zeile absehen.

Beispiele ganz vereinzelter Fälle sind die folgenden:

Of genius, | bound by neither space nor time;
From these, | descending to the earth, | she turns;

Vol. II, p. 46.

und ferner noch folgendes Paar, welches zugleich die Wechselwirkung zwischen Enjambement und Cäsur veranschaulicht:

This, Books can do; — nor this alone; they give
New views to life, and teach us how to live.

Vol. II, p. 31.

Zu ähnlichem Ergebnis führt eine Untersuchung des Gedichtes „*The Village*“. Wenden wir uns aber Mustern von

Crabbes späteren Dichtungen zu (*„Tales of the Hall“*), so beobachten wir bezüglich der Handhabung der Cäsur einen Wandel, wir dürfen wohl sagen einen Fortschritt, in der Kunst des Dichters und eine merkliche Entfernung von den früher maßgebenden Vorbildern. Machten damals die Verse mit stumpfer Cäsur nach dem zweiten Takt die Hälfte aus, die mit klingender lyrischer im dritten ein Viertel, so finden sich nun die ersteren nur so häufig wie die letzteren, haben also an Gebiet verloren, und zwar auch zu Gunsten verschiedener anders gebauter Verse, besonders solcher mit stumpfer Cäsur nach dem dritten Takt oder klingender lyrischer im vierten. Bei Untersuchung längerer Complexe von Hunderten von Versen kann es sich kaum um Zufall handeln; wir haben als Ergebnis jedenfalls die Thatsache aufzustellen, dass in Crabbes späteren Dichtungen die regulärste Form des Versbaues bei weitem nicht mehr überwiegend ist, und dass der Vers durch bunt wechselnde Stellung der Cäsur, durch Verwendung von Nebencäsuren und durch rhetorisch begründeten und daher wirksamen Gebrauch von Taktumstellung einen lebhaften und wechselvollen Rhythmus angenommen hat. Dazu tritt dann noch die kunstvolle Verwendung von Enjambement, das ja auch auf den inneren Bau des Verses seinen Einfluss übt, namentlich auf die Stellung der Cäsur, und auf Grund aller dieser Kunstmittel erzielt der Dichter oft Wirkungen, die fast an die freie Bewegung des Blankverses erinnern, mit dem heroischen Reimpaar nur von wenigen Dichtern erreicht worden sein dürften und uns wieder den großen Unterschied vergegenwärtigen, der zwischen Popes und Crabbes Versification besteht. Schon auffallende, seltene Fälle von Enjambement sind bei Pope z. B. folgende:

Where small and great, where weak and mighty, made
To serve, not suffer, strengthen, not invade;

Ess. Man. III, v. 297—98.

Oh! while along the stream of time thy name
Expanded flies, and gathers all its fame . . .

Ib. IV, v. 383—84.

Und rasch bemüht er sich immer nach solchen Freiheiten, in die regelmäßige Bahn zurückzukehren. Gewöhnlich er-

laubt er sich nur längere Objecte oder Attribute zu trennen, oder er rückt Appositionen, eingeschobene Participal-Constructionen u. dgl. an das Versende, die ohnedies eine kleine Ruhepause nach sich bedingen und so verhindern, das Enjambement misstönend zu gestalten. Um Crabbes Kühnheit und Geschick in der Verwendung des Enjambements zu zeigen und auch alles über seine reiferen Dichtungen weiter oben Gesagte zu bekräftigen, wollen wir noch zwei Beispiele vorführen:

She ceased; — with steady glance, as if to see
The very root of this hypocrisy, —
He her small fingers moulded in his hard
And bronzed broad hand; then told her his regard,
His best respect were gone, but love had still
Hold in his heart, and govern'd yet the will —
Or he would curse her: — saying this, he threw
The hand in scorn away, and bade adieu
To every lingering hope, with every care in view.

Vol. IV, p. 228.

I went, I saw — shall I describe the hoard
Of precious worth in seal'd deposits stored
Of sparkling hues? Enough — enough is told,
'T is not for man such mysteries to unfold.
Thus far I dare — Whene'er those orbits swam
In that blue liquid that restrain'd their flame,
As showers the sunbeams — when the crimson glow
Of the red rose o'erspread those cheeks of snow,
I saw, but not the cause — 't was not the red
Of transient blush that o'er her face was spread;
'T was not the lighter red, that partly streaks
The Catherine pear, that brighten'd o'er her cheeks,
Nor scarlet blush of shame — but such disclose
The velvet petals of the Austrian rose,
When first unfolded, warm the glowing hue,
Nor cold as rouge, but deep'ning on the view;
Such were those cheeks — the causes unexplored
Were now detected in that secret hoard;
And ever to that rich recess would turn
My mind, and cause for such effect discern.

Vol. VI, p. 244—45.

Ähnliches ist in Crabbes Jugendgedichten nicht zu finden; wie Pope bringt er dort fast schematisch je einen Gedanken mit je einem Reimpaar zum Abschluss.

Was endlich noch die Reinheit des Reimes betrifft, so gilt für Crabbe so ziemlich dasselbe wie für alle Dichter des 18. Jahrhunderts. Für den heutigen Leser sind theilweise Fälle störend, die vielleicht mit einer zu jener Zeit bestehenden, heute aber unbekannten Schwankung der Aussprache zusammenhängen, theilweise solche, die thatsächlich auf falscher Reimung beruhen. Hiezu darf es aber nicht gerechnet werden, wenn *high — antiquity, lie — vanity, reply — luxury, eye — blasphemy, wise — infirmities, disguise — asperities, denies — charities* u. s. f. miteinander reimen. Hier haben wir es in der That mit zwei voneinander ganz getrennten, nebeneinander für sich bestehenden Aussprachen eines und desselben Wortes zu thun, die dem Dichter als sogenannte Reime für das Auge zugebote stehen. Unreine Reime aber begegnen am häufigsten bei den *o*- und *u*-Lauten, unreine nicht nur hinsichtlich der Klangfarbe, sondern auch der Quantität. Es hat in letzter Linie physiologischen Grund, dass diese Freiheit vorwiegend, bei Crabbe fast ausschließlich, bei den erwähnten Lauten vorkommt; vermöge ihrer dumpfen Articulation schwanken sie leicht und bequemen sich gerne zu Modificierungen, wenn ihnen im Reim etwas Gewalt angethan wird. Wir haben es gewiss häufig mit einer Art Compromiss zu thun, wenn auch dem ersten Reimwort naturgemäß bei diesem Ausgleich eine mehr active als passive Rolle zukommen muss. Bei Crabbe finden sich nun in buntem Wechsel folgende Paare nebeneinander:

love — approve, move — love, love — move, above — move;
become — tomb, groom — sum, assume — come;
bore — poor, more — poor;
come — home, drove — above, love — dove;
look — spoke, road — good, hope — troop;
proof — enough, blood — ensued, took — rebuke
etc.

Besonders störend wirkt es aber, wenn zwei Reimpaare dicht nebeneinander stehen, in denen ein Wort ver-

schiedenen Aussprachen sich fügen muss: *mud — flood* neben *stood — flood, wood — flood* neben *flood — mud, come — room* neben *room — home* und *come — home.*

Die Zahl der Fälle, wo andere vocalische Qualitäten derartig frei unter Einfluss des Reims modificiert werden, ist dagegen verschwindend klein. Am häufigsten noch findet es sich, dass der verdumpfende Einfluss eines labialen Consonanten auf *a* vernachlässigt wird: *hard — reward, guard — reward, grant — want, wars — scars, alarm — warm.* Ganz vereinzelt sind Fälle wie *rĭch — whĭch,* oder nebeneinander die Paare *hĕad — said* und *said — maid.* In den consonantischen Bestandtheilen gibt es ebenfalls höchst selten Verstöße, wie *worth — wroth;* kaum merklich in *calm—alarm.*

Hin und wieder findet sich eine unbetonte Flexions- oder Ableitungssilbe zur Reimsilbe und damit zu ungewöhnlicher Geltung und gezwungener Aussprache erhoben: *please — resemblancés, dwell — invisible, well — miracle, call — prodigál, all—reciprocál.* Umgekehrt tritt manchmal Verschleifung ein: *repairs — players, there — mayor, despair — prayer.*

Damit haben wir das hieher gehörige Material so ziemlich erschöpft und gezeigt, dass Crabbe die anderen Dichter des 18. Jahrhunderts weder durch besonders ängstliche Correctheit noch durch übermäßige Freiheit in der Behandlung des Reims übertrifft. Alle die angeführten Fälle unterlaufen auch in den formell gefeiltesten Dichtungen Popes in großer Anzahl und bilden vielfach in die dichterische Sprache allgemein eingebürgerte und kaum noch beachtete Licenzen.

Manchmal ist Crabbe von der Verwendung des „*heroic couplet*" abgewichen; es sind fast nur Fälle, in denen der viertaktige jambische Vers an die Stelle trat, theils in ganzen Gedichten, theils bei lyrischen Einlagen in den epischen Stücken; doch fehlen auch andere metrische Formen nicht. „*Sir Eustace Grey*" bietet ein Beispiel, wie Crabbe wohl fähig gewesen wäre, uns in dieser Beziehung etwas mehr Abwechslung zu verschaffen.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

DR. R. FISCHER
A. O. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

XI. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1900.

LEBEN UND WERKE PETER PINDARS

(Dr. JOHN WOLCOT)

VON

THEODOR REITTERER
Dr. PHIL. (WIEN).



WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1900.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria‘, Graz.

Vorwort.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Hofrath Professor J. Schipper in Wien, der in einer seiner Vorlesungen über englische Literatur auf den mit Unrecht gänzlich vergessenen Satiriker John Wolcot hinwies.

Ein längerer Aufenthalt in England gab mir Gelegenheit, den Spuren dieses seltsamen Schriftstellers nachzugehen und mich eingehender mit ihm zu befassen. Ist Wolcot auch kein Stern erster Größe am literarischen Himmel seiner Zeit, so verdient er doch als politischer Satiriker wegen seiner Originalität, seines rücksichtslosen Freimuthes und seines unleugbaren Witzes, aber auch als Lyriker und Epiker mehr Beachtung als ihm bis jetzt geschenkt worden ist.

Vielleicht tragen die vorliegenden Untersuchungen dazu bei, sein Andenken aufzufrischen und ein regeres Interesse an seinen Werken zu erwecken.[1])

Karlsbad, im September 1899.

Th. Reitterer.

---

[1]) Während der Drucklegung meiner Arbeit erschien als Leipziger Dissertation (abgedruckt auch als 4. Heft von Kölbings „Forschungen zur englischen Sprache und Litteratur") der erste Theil einer Abhandlung von Christian Gaehde: *„John Wolcot (Peter Pindar). Sein Leben und seine Werke"*. I. (48 S.), der in ungemein ausführlicher und gründlicher Weise die ersten 43 Jahre von Wolcots Leben, von seiner Geburt bis zur Ankunft in London (1738—1781), schildert. Die Arbeit, deren vom Verfasser in Aussicht gestellten Fortsetzungen man mit Interesse entgegensehen darf, ist ein erfreulicher Beweis dafür, dass man sich in neuerer Zeit wieder mit dem zu früh Vergessenen zu beschäftigen beginnt.

Inhalt.

Einleitung.

*„Alas, — — — — — —
Where be your gibes now? your gambols?
your songs? your flashes of merriment,
that were wont to set the table on a roar?“*
Shakespeare, *Hamlet V., 1.*

John Wolcot,[1]) der während der Regierung des dritten Georg unter dem Pseudonym „Peter Pindar“ zahlreiche Satiren in Versen auf seinen König und berühmte Männer seiner Zeit verfasst hat, ist heute selbst vielen Literaturfreunden kaum mehr dem Namen nach bekannt. In seinen Tagen aber hat er eine ungemein große Popularität genossen; diese verdankte er dem Umstande, dass er sich mit seiner Feder in den Dienst der Politik, der Öffentlichkeit überhaupt, stellte und Dinge behandelte, die, an und für sich oft klein und nichtig, doch in ihrer Zeit dem größten Interesse begegneten. Im Besitze einer ausgesprochenen Begabung, allen Ereignissen des Tages, jeder neu auftretenden Persönlichkeit sofort die komische Seite abzuschauen, machte er sich — in der Art unserer allermodernsten Witzblätter — zum humoristisch-satirischen Berichterstatter der Vorgänge des öffentlichen Lebens und wusste durch die kühne und rasche Wahl seiner Stoffe das allgemeine Interesse in solchem Maße auf sich zu lenken, dass es ihm thatsächlich gelang, die bedeutendsten seiner literarischen Zeitgenossen, für eine kurze Zeit wenigstens, zu überstrahlen.

Allerdings ist auch er dem gewöhnlichen Schicksale derartiger Tagesschriftsteller nicht entgangen. Sobald seine Werke aufgehört hatten, die Generation zu interessieren, für die sie gedacht und geschrieben waren, wanderten sie

---

[1]) So schrieb der Dichter selbst seinen Namen. Daneben finden sich die Schreibungen Woolcot, Woolacot, Wolcott und Walcot.

in die entferntesten Ecken der Bibliotheken. Dort ruhen sie seither unbeachtet, in Staub und Vergessenheit gehüllt. Selbst das wirklich Gute in ihnen ist nicht mehr bekannt.

Die Gerechtigkeit eines solchen Loses wird niemand bezweifeln; beklagenswert aber bleibt es immerhin, dass dabei echter Humor und treffender Spott, wirkliche Poesie und eine glänzende Gabe, launige Geschichten zu erfinden und zu erzählen, ein gemeinsames Grab finden sollen mit der lediglich auf den Beifall der Mitwelt berechneten Satire, die um jeden Preis spotten will oder sich gegen Personen und Ereignisse kehrt, für die wir heute jedes Interesse verloren haben.

Im folgenden soll nun der Versuch gemacht werden, das Augenmerk der Literaturfreunde auf diesen leider ganz vergessenen, fast noch bei Lebzeiten verschollenen, höchst eigenartigen und vielseitigen Humoristen und Satiriker zu lenken, zumal sich die deutschen und englischen Literaturgeschichten bisher fast gar nicht oder nur höchst nebensächlich mit ihm beschäftigt haben.[1])

---

[1]) Am eingehendsten befasst sich mit ihm Chambers (*Cyclopaedia of English Literature,* II., p. 24 ff.), der auch einige gut gewählte Proben seiner humoristischen Erzählergabe bringt.

Die wichtigsten Daten zur Geschichte seines Lebens, namentlich seiner Jugendjahre, sind in einem anonymen Vorwort der Ausgabe 1812 (s. unten) zusammengefasst. Eine etwas ausführlichere und genauere, auf Angaben seines Neffen Charles Collins Giddy fußende Biographie, die bis zu seinem Tode reicht, steht in *„The Annual Obituary for 1820"*.

Außer den genannten Quellen wurden für den biographischen Theil dieser Arbeit theilweise benützt: Boase, *„Devonshire Biography"*, London 1883; Boase and Courtney, *„Collectanea Cornubiensis"*, London 1879—1882; The Rev. Rich. Polwhele, *„Biographical Sketches"* und *„Traditions and Recollections"*, London 1826; Cyrus Redding, *„Past Celebrities whom I have known"* und *„Fifty Years' Recollections"*, London 1858; John Taylor, *„Records of my Life"*, 1832.

Drucke. Die einzelnen Satiren Wolcots wurden in billigen Quartos (zum Preise von 1 *sh* bis ½ *crown*) gedruckt. Seine Werke sind zu wiederholtenmalen, sowohl während seines Lebens, als auch nach seinem Tode gesammelt erschienen. Zwischen den Jahren 1784 (Dublin) und 1837 (London) sind im ganzen ungefähr zwanzig Ausgaben, darunter auch mehrere Raubausgaben, veranstaltet worden. (Druckorte: *London, Dublin, Glasgow, Paris, Philadelphia, Baltimore.*)

Den vorliegenden Untersuchungen liegen außer den Quartodrucken die beiden (von Wolcot selbst besorgten) Londoner Ausgaben

der Jahre 1812 und 1816 zugrunde. Die angeführten Stellen sind durchwegs der Ausgabe vom Jahre 1812 entnommen: „*The Works of Peter Pindar, Esq. To which are prefixed memoirs of the author's life. In 5 volumes. London: printed for J. Walker; J. Robinson; Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown; and G. Robinson, Paternoster-row; and G. Goulding and Co., Soho-Square. 1812.*" Mit einem von J. R. Smith (nach einem Gemälde Opies?) gestochenen Porträt des Autors. 8⁰.

Die den Titeln in Klammern beigesetzten Jahreszahlen bedeuten das Jahr der Veröffentlichung und weisen zugleich auf den II. Theil dieser Arbeit hin (vgl. pag. 41 ff.), in welchem die einzelnen Werke Wolcots in chronologischer Reihenfolge besprochen werden.

I.

WOLCOTS LEBEN.

Wolcots Leben.

1. Von seiner Geburt bis zur Übersiedlung nach London (1738—1782).

Cornwall und Devonshire erheben in gleicher Weise Anspruch darauf, für die Heimat John Wolcots zu gelten.[1]) Zwar ist er in Dodbrooke, einem kleinen Orte bei Kingsbridge am Solcomb River in der Grafschaft Devon geboren, doch verließ er schon als Knabe seine Vaterstadt und brachte fast 20 Jahre seines Lebens in verschiedenen Städten Cornwalls zu. War also in Devonshire seine Wiege gestanden, so konnte sich Cornwall rühmen, seine Erziehung vollendet und den zum Manne Gereiften eine stattliche Reihe von Jahren bei sich beherbergt zu haben. Hier trieb auch sein dichterisches Talent die ersten Früchte; hier, in der herrlichen Natur der cornischen Berg- und Küstenlandschaften sang der spätere Satiriker zarte Liebeslieder an manche Schöne, die sein leichtbewegliches Herz besessen.

Der Tag seiner Geburt ist nicht genau bekannt. Sicher ist, dass er am 9. Mai 1738 in der Pfarrkirche zu Dodbrooke getauft worden ist.

---

[1]) In witzigen Versen spielt der Dichter selbst einmal auf diesen Umstand an:

„Seven cities of the Grecian world
Pull'd wigs, pull'd caps, foul language hurl'd;
On Homer's birth-place, proud t' exalt their horn:
Pray let us take especial care,
Not thus to kindle up a war
By not informing folks where you were born.

Cornwall and Devonshire, perhaps,
May for your birth pull wigs and caps:
Now, Sir, I do not really mean to quiz ye;
Was it in Dodbrook that the light
First enter'd on your precious sight;
Or, Sir, at gallant Foy, or Mevagizzy?“

Aus *„Tristia; or the Sorrows of Peter.“ (A lyric Epistle to myself)*, 1806.

Sein Vater Alexander Wolcot stammte aus einer alten, wohlbekannten Devonshire-Familie und war Arzt und Gutsbesitzer in Dodbrooke. Um das Jahr 1733 hatte er eine Miss Mary Ryder geheiratet; diese gebar ihm sechs Kinder, von denen John, der Dichter, der einzige Sohn war, der das Mannesalter erreichte. In den Jahren 1744—1751 besuchte der kleine Wolcot die öffentliche, von dem Quaker Morris geleitete Schule in dem benachbarten, von Dodbrooke nur durch eine Brücke getrennten Kingsbridge und wurde 1751, 13 Jahre alt, nach Liskeard in Cornwall auf das Gymnasium eines gewissen Mr. Heyden geschickt. Nach dem Zeugnisse seines Mitschülers Edward Long (des späteren Geschichtschreibers von Jamaika) bewies er schon als Schulknabe in raschen und witzigen Antworten und sarkastischen Scherzen seine Veranlagung für den Humor und die Satire.[1])

Als sein Vater im Juni 1751 starb, nahm sich sein Onkel, John Wolcot, Arzt und Apotheker in der kleinen Hafenstadt Fowey in Cornwall, des verwaisten Knaben an und brachte ihn nach dem nur zwölf Meilen entfernten Bodmin an die Akademie eines Dr. Fisher. Hier genoss Wolcot durch zwei Jahre eine vorwiegend humanistische Erziehung und studierte die Werke der Alten mit Aufmerksamkeit und Verständnis. Zahlreiche Anspielungen und Citate, geschickt gewählte, seinen Werken vorangestellte lateinische und griechische Motti aus Persius, Juvenal, Properz, Horaz u. s. w. zeigen seine Belesenheit. 1754 gieng er auf ein Jahr nach der Normandie, um die französische Sprache zu erlernen. Während seines Aufenthaltes daselbst scheint er sich auch schon mit den Erzeugnissen der französischen Literatur vertraut gemacht und namentlich die Vertreter der Aufklärung genauer kennen gelernt zu haben. Spuren ihres Geistes finden sich jedenfalls in vielen seiner Schriften. Auf den Einfluss Voltaires gehen seine freisinnigen Anschauungen über Staat und Kirche, auf Delille und Rousseau seine Schwärmerei für die Natur und das unverdorbene

[1]) *„Notes and Queries“*, May 1859:
„A clumsy, but arch-looking boy — ... he at this early period showed a degree of quickness in repartee and sarcastic jokes, which was the first dawning of that satiric humor he afterwards displayed.“

Leben der Naturvölker, auf letzteren auch seine demokratischen Ideen zurück.

Im Jahre 1755 kam er wieder zu seinem Onkel nach Fowey und bereitete sich hier nach damaligem Brauche durch eine siebenjährige Lehrlingszeit für den Beruf eines Arztes vor (1755—1762). Aber nur ungern und mit wenig Freude that er, was der Dienst von ihm verlangte:

„. . . powder claws of crabs, and jalap, fine;
Keep the shop clean, and watch it like a porter;
Learn to boil glysters; nay, to give them too,
If blinking nurses can't the business do;
Write well the labels, and wipe well the mortar."[1])

Hingegen widmete er mit umso größerer Begeisterung die freien Stunden seinen beiden Lieblingsbeschäftigungen, der Dichtkunst und der Malerei, für die er schon seit früher Jugend große Vorliebe und Begabung zeigte. Wenn er nicht im Laboratorium sein musste, so stahl er sich heimlich — sein Onkel durfte davon nichts wissen — zu einem alten, verfallenen Thurm hinaus, der auf einem Felsen am Meeresufer stand, um dort zu zeichnen oder Verse zu machen.[2])

Die Neigung zu einem jungen Mädchen der Stadt scheint seine dichterischen Fähigkeiten geweckt zu haben. In *„Martin's Magazine"*, *November 1756*, finden sich einige Verse an eine *„M i s s B—y C—h"*, datiert von Fowey und unterzeichnet *„J. W."*, zweifelsohne John Wolcot:

„Oft tries in humble lines, my Muse,
To paint thy beauty's rays;
But charms, that beams like thine diffuse,
Demand s u b l i m e r lays.

Thus the young lark, to cleave the skies,
Forsakes the field below;
To hail the rising sun, he flies,
That bids the mountain glow.

---

1) Aus *„Lyric Odes to the Royal Academicians for 1782,"* Ode III.

2) Der Thurm und seine Umgebung bildet den Vorwurf zu einem der von ihm gemalten und später (1798) von Sam. Alken in Tuschmanier vervielfältigten *„Picturesque Views"*. (Vgl. pag 30.)

Strength fails him, as he mounting sings
A tender, twitt'ring strain,
Descending quick on quivering wings
He seeks the native plain."

Gemeint ist Miss Betsy Cranch, eine Schöne des Ortes, in die der jugendliche Dichter verliebt war, und die später einen John Vivian heiratete. Wolcot, der selbst unverheiratet blieb, aber zeitlebens ein schwärmerischer Verehrer weiblicher Schönheit war, sprach von ihr noch im hohen Alter mit Begeisterung. Eine andere junge Dame in Fowey, Miss P. Coryton, aus der Familie Crocadon, besang er unter dem Namen „Delia". Große Erfolge beim anderen Geschlechte mögen dem plumpen und untersetzten Manne allerdings nicht geblüht haben. In zahlreichen Liebesgedichten klagt er über unerwiderte Neigung oder Treulosigkeit:

„A hundred doleful ditties plainly prove,
That I have often been in love, deep love." [1])

Im Jahre 1757 schrieb er einige Verse *„On the recovery of Mr. Pitt from a fit of gout"*, die in *„Martin's Magazine"* für dieses Jahr gedruckt sind. Gemeint ist der ältere Pitt, Lord Chatham, den er ebenso verehrte und bewunderte, wie er später seinen Sohn und Nachfolger im Amte gehasst hat.

Die ersten Erzeugnisse seiner dichterischen Thätigkeit sind also lyrisch und ernst gewesen. Dieses Gebiet hat Wolcot namentlich in seiner Jugend, aber auch später noch eifrig gepflegt; es ist ihm auch manchmal ein kleines Lied trefflich gelungen; seine Stärke jedoch, wie seine Neigung, lag im Humoristisch-Satirischen. Zur vollen Entfaltung dieses seines Talentes sollte ihm aber erst in späteren Jahren Gelegenheit geboten werden.

Nach Ablauf der Lehrzeit (1762) gieng der junge Mediciner auf Wunsch seines Onkels nach London, wo er die Hospitäler besuchte, und kam im Jahre 1764 wieder nach Fowey zurück, um seine ärztliche Praxis zu beginnen. Bald jedoch ward ihm Cornwall zu enge; sein Ehrgeiz trieb ihn, den Schauplatz seiner Thätigkeit zu wechseln. Ein

---

[1]) Beginn einer Ode in *„A Rowland for an Oliver"* (1790).

Glücksfall kam ihm dabei zuhilfe. Sir William Trelawney,[1]) ein entfernter Verwandter seiner Familie, wurde zum Statthalter von Jamaika ernannt, und der junge Wolcot setzte es nach einigen Kämpfen bei seinem Onkel durch, dass dieser ihm die Erlaubnis gab, Sir Trelawney in der Eigenschaft eines Leibarztes und Ceremonienmeisters dorthin zu begleiten. Im September 1767 graduierte er als M. D. an der Universität Aberdeen und schiffte sich im August des folgenden Jahres mit dem Statthalter und seinem Gefolge nach Jamaika ein. Sie nahmen ihren Weg über die canarischen Inseln und hielten in Teneriffa an, wo eines der ersten humoristischen Gedichte Wolcots entstanden ist.[2]) Im October 1768 traf die Reisegesellschaft in ihrem Bestimmungsorte St. Yago de la Vega (Spanish Town) ein.

Bald jedoch bereute Wolcot seinen raschen, etwas unüberlegten Schritt. Als Leibarzt Trelawneys bezog er keinen entsprechenden Gehalt, die Privatpraxis aber war wenig einträglich, da die Bevölkerung meist aus Schwarzen bestand. Trelawney, der Wolcot gerne helfen wollte, brachte ihn nun auf die Idee, er solle nach England gehen und sich dort zum Priester weihen lassen; dann wolle er ihm eine einträgliche Pfarrpfründe übergeben. Ohne jedes Bedenken nahm Wolcot diesen Vorschlag an, reiste nach London und wurde am 24. Juni 1769 vom Bischof Terrick von London zum Diacon und tags darauf zum Priester geweiht. Da ihn lediglich äußere, materielle Gründe zu diesem Schritte veranlassten, so nahm er es auch natürlich

---

[1]) Er entstammte derselben in Cornwall begüterten Familie, der auch Edward John Trelawney, der bekannte Freund Byrons und Shelleys, angehörte.

[2]) *„Elegy to the Fleas of Teneriffe"*, in der Sammlung *„Odes to Kien Long"* (1792).

Wolcot war mit dem jungen Lieutenant Boscawen, dem Sohne des bekannten Admirals, im Hause des reichen Kaufmannes Mackernik in Santa Cruz untergebracht; der Titel des Gedichtes lässt errathen, dass die beiden daselbst eine recht unruhige Nacht verlebten. — Der junge Boscawen ertrank im folgenden Jahre (1769) beim Schwimmen im Hafen Royal Harbour auf Jamaika. Wolcot schrieb zu seinem Andenken eine Elegie, die er auch der Mutter des Officiers einsandte. Dies führte später zur persönlichen Bekanntschaft zwischen der Dame und dem Dichter; sie war es auch, die den jungen, von Wolcot entdeckten Maler John Opie bei Hofe vorstellte

mit seinem Priesterthume nicht sehr ernst. Wolcot trug eben den geistlichen Rock mit derselben Gleichgiltigkeit und Überzeugungslosigkeit wie der ihm in vieler Beziehung congeniale Charles Churchill († 1764). Die Geschichte der englischen Literatur kennt übrigens mehrere geistvolle Spötter mit satirischer Veranlagung, die ebenso äußerlich demselben Stande angehört haben. Außer Churchill und Wolcot beweisen auch Männer wie Sterne, Swift, Sydney Smith die Wahrheit des Wortes: *Cucullus non facit monacum.*

Als aber Wolcot, der eben zur rechten Zeit nach England gekommen war, um seinen Onkel zu beerben [£ 2000], im März des folgenden Jahres (1770) als geweihter Priester nach Jamaika zurückkehrte, war gerade keine Pfründe frei. Er musste für einige Zeit die Stelle eines Generalarztes der dortigen Miliz *(„Physician General to the Foot and Horse Militia")* bekleiden. Schließlich erhielt er die kleine Pfründe von Vere, die er fast zwei Jahre lang innehatte. Da seine Pfarrkinder ebenso ungern zur Kirche kamen wie er selbst, so blieb ihm Zeit genug — auch am Sonntagsmorgen — eifrig dem Jagdsport zu huldigen. Wiewohl er bald nachher einen Vertreter einsetzte, um selbst in der Hauptstadt leben zu können, sagte ihm dennoch sein neuer Beruf nicht sonderlich zu. Dazu kam, dass er das heiße Klima nur schlecht vertrug. Er nahm daher, als im December 1772 sein Gönner Trelawney starb, die Einladung seiner Witwe, sie in ihre Heimat zu begleiten, freudigst an und traf mit ihr zusammen im folgenden Jahre in England ein. Sie besuchten gemeinschaftlich Truro und verschiedene andere Städte Cornwalls, in denen sich Wolcot als Arzt niederlassen wollte, und kamen auch nach London. Zwischen ihm und der nur um einige Jahre älteren Witwe war ein ernstes Liebesverhältnis entstanden, das, wie Cyrus Redding berichtet,[1]) zur Ehe führen sollte. Der Tag für die Hochzeit war sogar bereits festgesetzt, da starb Lady Trelawney im Alter von 42 Jahren in London am 28. Mai 1775.

Der Aufenthalt in den Tropen hatte Wolcots Blick geweitet, ihm Länder- und Menschenkenntnis verschafft. Hier hatte er das einfache und bedürfnislose Leben der Natur-

---

[1]) *„Fifty Years' Recollections."*

völker kennen gelernt; in einem seiner wenigen ernsteren Erzeugnisse, *„The Island of Innocence“*,[1]) hat er das sittenreine, naturfrohe Dasein in einem weltabgeschiedenen Eilande der Verderbtheit, dem Lärm und der Hast der Großstadt gegenüber lobend hervorgehoben.

Nach dem Tode seiner hohen Gönnerin begab sich Wolcot abermals nach Truro in Cornwall und ließ sich hier als praktischer Arzt nieder.[2])

In diese Periode seines Lebens, um das Jahr 1776, fällt ein Ereignis, das ihm in der Geschichte der Malerei einen Namen sichert. Wolcot, der, wie bereits erwähnt, ein großer Freund der Künste war und sich selbst als Maler nicht ohne Erfolg versucht hat, entdeckte nämlich in dem kleinen Dorfe St. Agnes in Cornwall den damals fünfzehnjährigen Maler John Opie,[3]) der als Gemeindelehrling in dem Zinnbergwerke des Ortes beschäftigt war und durch einige rohe Proben des in ihm schlummernden Genies die Aufmerksamkeit Wolcots auf sich gelenkt hatte.[4]) Er nahm ihn zu sich und gab ihm selbst den ersten Unterricht.

Während seines Aufenthaltes als Arzt in Truro verfasste Wolcot auch eine große Zahl lyrischer Gedichte (*„sonnets“*, wie er sie selbst ohne Rücksicht auf ihre Form, zu nennen pflegte), in denen er einzelne Freundinnen unter

---

[1]) Verfasst auf der Rückreise von Jamaika 1773, veröffentlicht 1802.

[2]) In Truro lernte Wolcot auch den späteren Schriftsteller Richard Polwhele (vgl. pag. 2) kennen, der damals ein Schulknabe war. Mit ihm zusammen pflegte er Verse zu machen oder aus dem Lateinischen zu übersetzen. Eine Probe von Wolcots Übersetzungskunst gibt Chambers, *Cyclopaedia of English Literature*, II., p. 28.

[3]) John Opie, eigentlich Oppy (1761—1807), *„The Cornish Wonder“*, *„The painting Chatterton“*, wie ihn seine Zeitgenossen nannten, geboren zu St. Agnes in Cornwall, Porträtist und Historienmaler, seit 1784 Mitglied, seit 1805 Professor der Royal Academy (*„Lectures on Painting“*), lieferte unter anderen fünf Bilder für Boydell's *Shakespeare-Gallery*. Sein bekanntestes Werk ist das schauerlich-romantische Gemälde *„Die Ermordung David Rizzios“*.

[4]) Ein ähnliches Verdienst erwarb sich Wolcot um seinen Landsmann, den Emailmaler Henry Bone (1775—1834), den er seinen einflussreichen Bekannten in London vorstellte und empfahl. Bone gelangte zu solcher Berühmtheit, dass man für eines seiner Miniaturporträts bis 50 Guineen bezahlte.

den damals beliebten Schäfernamen besang oder kleine, zierliche Stoffe in der Manier der Anakreontiker behandelte. Zu vielen derselben schrieb er selbst die Musik, andere sind von berühmten Componisten jener Zeit, William Jackson aus Exeter,[1]) Charles Bennet aus Truro und Incledon in Musik gesetzt worden. Durch ihre Compositionen wurde Wolcot zunächst der weiteren Öffentlichkeit bekannt. Auch unser großer Mozart scheint Wolcots lyrische Gedichte gelesen zu haben; denn er hat zu zweien von ihnen die Melodie und die Begleitung geschrieben.[2])

Aber auch seine satirische Ader offenbarte sich jetzt bei verschiedenen Anlässen. Dass er, der Weitgereiste, sich in dem beschränkten Kreise der Kleinstadt nicht wohlfühlte, dass er sich hinaussehnte nach der großen Welt, ist nur zu begreiflich. Seine ganze Umgebung forderte ihn geradezu zum Spotte heraus; und so veröffentlichte er mehrere witzige Pamphlete gegen den Bürgermeister, den Gemeinderath und andere durch Rang oder Vermögen hervorragende Persönlichkeiten der Stadt. Auf diese Weise verdarb er sich's allerdings mit vielen seiner Mitbürger und machte sich selbst den Aufenthalt unleidlich; aber gerade dadurch wurde er auf dasjenige Gebiet geleitet, das seiner Veranlagung am meisten entsprach, auf das Gebiet der persönlichen Satire. Eines dieser Scherzgedichte[3]) wurde nämlich von der Kritik, wie es scheint, in ziemlich deutlicher Weise abgelehnt. Diese ungünstige Besprechung seiner Schrift mag ihn zur Abfassung seiner ersten bedeutenderen Satire veranlasst haben. Ebenso wie der ältere Churchill seinem Erstlingswerke *„The Rosciad“* (1761), um sich den Kritikern gegen-

[1]) Starb 1803; auch als Musikschriftsteller bekannt (*„Observations on the present state of music in London“).*

[2]) Es sind dies zwei (in der Ausgabe 1812 nicht enthaltene) Gedichte, *„The Fairies' Call“* (*„Fairies all, hear my Call“*) und *„The Fair Thief“* (*„Dear Sylvia I have lost my heart“*). *„A Collection of original Songs with accompaniment for Piano Forte or Harp, composed by W. A. Mozart. Poetry by Peter Pindar, Esq. London.“* (Ohne Datum.) Vielleicht sind es aber nur Lieder von Wolcot, denen Mozartische Melodien untergelegt wurden.

[3]) *„The noble Cricketers, a poetical and familiar Epistle, addressed to two of the idlest Lords in his Majesty's three Kingdoms,“ Truro 1778.* (In die Ausgabe 1812 nicht mitaufgenommen.)

über zu vertheidigen, die *„Apology, addressed to the critical Reviewers“*, folgen ließ, ebenso wie Wolcots jüngerer und größerer Zeitgenosse, Byron, die abfällige Kritik seiner *„Hours of Idleness“* mit der Satire *„English Bards and Scotch Reviewers“* (1809) quittierte, ebenso trat auch Wolcot, durch den Widerspruch gereizt, mit dem Gedichte *„A poetical, supplicating, modest and affecting Epistle to those Literary Colossuses, the Reviewers“* (London, 1778) gegen seine Recensenten auf.

Durch seine Spottgedichte und allerhand Zwistigkeiten mit der Gemeinde hatte er sich in Truro unmöglich gemacht[1]); er verlegte daher 1779 seinen Wohnsitz zunächst nach Falmouth, noch im selben Jahre nach Helston und schließlich (1781) nach Exeter. Hier lebte er zusammen mit Opie, dessen Name inzwischen bekannt geworden war, und beschäftigte sich eifrig mit Landschaftsmalerei. Nach kurzem Aufenthalt in Exeter erachtete Wolcot den Zeitpunkt für gekommen, das Leben in der Provinz aufzugeben und in der Metropole sein Glück zu versuchen. Im November 1781 begaben sich beide, unser Dichter und sein zwanzigjähriger Schützling, von Ehrgeiz getrieben, nach London, wo sie die Befriedigung ihrer stolzesten Wünsche erhofften.

2. Von seiner Ankunft in London bis zum Tode Pitts (1782—1806).

Kurze Zeit nach ihrer Ankunft wurde Opie durch Wolcots Vermittlung dem berühmten Maler und Präsidenten der königlichen Malerakademie Sir Joshua Reynolds (1723—1792) vorgestellt; dieser war wohl sehr freundlich, hatte jedoch im allgemeinen mehr Rathschläge als unbedingte Bewunderung für den nur halbfertigen Künstler. Wolcots Absicht aber war es, seinen Protégé so rasch als möglich berühmt zu machen und sich selbst als scharfsichtigen und hochherzigen Kunstmäcen hinzustellen. Er

[1]) Eines dieser Gedichte, *„Christmas Carol, composed by Atty White, the cryer of Truro“*, war hauptsächlich gegen Mr. Henry Rosewarne, Parlamentsmitglied für Truro, gerichtet; ein anderes, *„The Hall“* (1779), bezog sich auf den Streit Wolcots mit dem Bürgermeister und der Gemeinde Truro, um dessentwillen er eigentlich die Stadt verließ. (Beide in die Ausgabe 1812 nicht mitaufgenommen.)

machte nun für seinen Schützling, wo er nur konnte, mit solchem Erfolg Reclame, dass der cornische Jüngling bald wie ein Wunder angestaunt und von der vornehmen Londoner Gesellschaft aufgesucht und beschäftigt wurde. Alle Welt wollte von ihm porträtiert sein, und Opie konnte kaum den an ihn ergehenden Bestellungen nachkommen.

Inzwischen war Wolcot aber auch auf seinem eigenen Gebiete, dem literarischen, thätig und begann, die Aufmerksamkeit des Londoner Publicums auf sich zu lenken. Dabei vergaß er natürlich seines Freundes nicht. In seinen an die zeitgenössischen Maler gerichteten Oden nahm er jede Gelegenheit wahr, das Lob Opies zu singen:

„Speak, Muse, who formed that matchless head? —
The Cornish boy, in tin-mines bred;
Whose native genius, like his diamonds shone
In secret, till chance gave him to the sun.“

So ruft er z. B. vor dem von Opie gemalten Bilde des Componisten Jackson von Exeter aus.[1]) Da beide, Wolcot und Opie, unverheiratet waren, so führten sie einen gemeinsamen Haushalt. Sie wohnten in der Nähe von Leicester Square und theilten sich in ihre Einnahmen, zu denen Opie allerdings den weitaus größeren Theil beisteuerte, bis sich dieser — zum höchsten Leidwesen Wolcots — im December 1782 mit der ebenso hübschen als leichtfertigen Mary Brunn verheiratete.[2]) Infolgedessen trennten sich die beiden, und Wolcot verlor das Einkommen, das er bis jetzt als Impresario aus den Arbeiten seines Schützlings bezogen hatte. So unangenehm dies auch Wolcot sein mochte, so haben wir doch keinen Grund anzunehmen, dass, wie bisweilen berichtet wird, jetzt aus den beiden Freunden plötzlich erbitterte Gegner geworden seien. Zwar drückt sich Wolcot nicht ohne Bitterkeit über diese An-

[1]) *„Lyric Odes to the Royal Academicians for 1783.“*

[2]) Da sie es mit der ehelichen Treue nicht allzu genau nahm, so ließ sich Opie im Jahre 1796 von ihr scheiden und heiratete kurz darauf (1798) in zweiter Ehe die edle und begabte Miss Amelia Alderson, die bekanntlich schriftstellerisch thätig war und, ihren Gatten († 1806) lange überlebend, bis zu ihrem Tode (1853) ein an literarischen Beziehungen ungemein reichhaltiges Leben führte.

gelegenheit aus;[1]) dass sie aber ohne ernste Feindseligkeit auseinander giengen, dass also lediglich die Verehelichung des jungen Künstlers die Schuld an ihrer Trennung trug, dafür spricht wohl die Thatsache, dass Wolcot kurze Zeit nachher, nach dem Tode seiner Mutter († 1783), mit Opie und dessen junger Frau zusammen eine Reise nach Wales unternahm und sich hier in ihrer Gesellschaft eine Zeit lang in Swansea aufhielt (1784).

So war nun Wolcot auf sich selbst angewiesen. Er fühlte wenig Lust, seine medicinische oder theologische Laufbahn wieder aufzunehmen und sah sich daher, wiewohl nicht ohne Vermögen, in dem verhältnismäßig hohen Alter von 44 Jahren genöthigt, einen neuen Beruf zu wählen. Die Trennung von Opie wurde für ihn die äußere Veranlassung, die Schriftstellerei professionsmäßig zu betreiben. Schon in dem engen Kreise der Provinz hatte er sich, wie bereits erwähnt, auf seinem Lieblingsgebiete, dem der persönlichen Satire bethätigt; in London bot sich ihm dazu ein weiteres und ergiebigeres Feld. Sein Interesse an der Malerei, sein feiner Geschmack in Sachen der Kunst überhaupt, brachte ihn zunächst auf die Idee, die alljährlich ausgestellten Gemälde der Mitglieder der königlichen Akademie einer Kritik zu unterziehen. Aber nicht als trockener Berichterstatter in einer der damals bereits bestehenden Zeitschriften, sondern als selbständiger, in Versen schreibender Kunstrichter wollte er auftreten.

In den *„Lyrischen Oden an die königlichen Akademiker für das Jahr 1782“* (fortgesetzt in den Jahren 1783, 1785 und 1786) besprach er die Leistungen dieser Maler mit Witz und beißendem Spott, aber auch mit ebensoviel Kunstverständnis und Scharfsinn.[2]) Er schied Männer

---

[1]) *„... having lost an income of £ 300 or 400 by the change of scene, we entered into a written engagement by which it was agreed, we should share the joint profits in equal divisions. We actually did so for a year, but at the end of that time, my pupil told me, I might return to the country, as he could now do for himself.“*

[2]) *„Lyric Odes for the Royal Academicians for 1782“* (1783, 1785, 1786). Wolcot hat sich auch in späterer Zeit mit Satiren gegen die Mitglieder der *Royal Academy* gewendet, so im Jahre 1789 mit der Dichtung *„Subject for Painters“* und 1809 mit *„One more Peep at the Royal Academy“*.

wie Reynolds und Gainsborough wohl von den Pinselhelden, deren stümperhafte Nachahmungen jeder Originalität entbehrten, und sprach über viele, so z. B. über den seinerzeit weit über Gebür geschätzten Amerikaner Benjamin West, das Urtheil aus, das die Nachwelt bestätigt hat.[1]) Die Gerechtigkeit seiner Kritik, die, wenn auch schneidige und scharfe, doch ungemein witzige Sprache dieser Oden, ihr potpourriartiger Charakter — sie waren mit lustigen Geschichten, zarten Liebesliedern und allerhand anderen Beigaben untermischt — gewann sofort den Beifall des Lesepublicums. Als Verfasser war auf dem Titelblatt angegeben: *„Peter Pindar, Esq., a distant Relation to the Poet of Thebes and Laureat to the Academy.“* Dieses Pseudonym behielt der Dichter bis zu seinem Tode bei; es wurde dem Publicum so geläufig, dass man ihn gar nicht anders, ja oft nur *„Peter“* kurzweg nannte. Unter diesem Namen schrieb Wolcot nun fast jährlich eine, oft mehrere satirische Dichtungen von großem actuellen Interesse, von seinem ersten Auftreten in London (1782) bis zu seinem Tode (1819) im ganzen ungefähr sechzig. Er lag stets auf der Lauer nach neuen Ereignissen und passenden Stoffen für seine Satiren. Jede Gelegenheit, die sich zeigte, jede neu auftretende Persönlichkeit, jeder Vorgang im öffentlichen Leben, das letzte Stadtgespräch benützte er, um darüber eine Satire zu schreiben oder wenigstens um ein neues Titelblatt für eine solche zu haben. Oft war es ihm nur um den Ausgangspunkt zu thun; ohne Rücksicht auf das gewählte Thema kehrte er dann immer wieder zu gewissen Lieblingsstoffen zurück. Außerdem pflegte er, wie schon in den eben besprochenen Oden, lyrische Gedichte und humoristische Verserzählungen in geschickter Weise einzuschieben.[2]) Die Folge davon war, dass Wolcot, um Titel

[1]) Diese letztere Thatsache ist erst vor einigen Jahren von fachkundiger Seite neuerdings hervorgehoben worden in einem Artikel von Peter Macnab (Pseudonym?), einem Mitarbeiter des *„Magazine of Art“, London 1893.*

[2]) Aber auch in selbständigen Sammlungen veröffentlichte er die Erzeugnisse seiner lyrischen und epischen Muse: *„Odes to Kien Long“* (1792); *„Pindariana“* (1794); *„Tales of the Hoy“* (1798); *„Tears and Smiles“* (1801); *„Tristia“* (1806); *„Subjects for Painters“*)1789); *„A Rowland for an Oliver“* (1790).

und Inhalt einigermaßen in Einklang zu bringen, den ersteren häufig ins Ungeheuerliche zu verlängern genöthigt war. (Vgl. II. Theil.)

Durch die Oden an die Akademiker, die man als kunstkritische Satiren bezeichnen kann, war Wolcot auf das schwächliche Mäcenat König Georgs III. aufmerksam geworden, der auch hier, wie überall, sparen wollte. Und so begann er nun, mit einer vor ihm von Pope, Churchill und den anonymen Verfassern der *„Probationary Odes"*[1]), nach ihm von Byron[2]) und Shelley[3]) gepflegten Art der literarischen Satire gegen die professionsmäßigen Erzeugnisse des Poëta Laureatus Thomas Warton[4]) und später gegen seinen Nachfolger Pye[5]) aufzutreten.

Literarische Satiren sind auch die beiden folgenden Dichtungen Wolcots, die sich mit den Johnson-Biographen beschäftigen. Nach dem Tode Johnsons (1784) hatte James Boswell sein *„Journal of a Tour to the Hebrides with the celebrated Dr. Johnson"* erscheinen lassen, ein Werk, das schon an und für sich viel Spott bei den Witzbolden jener Tage hervorrief. Während die ernsten Zeitgenossen (und schließlich auch die Nachwelt) die Hingebung, den Fleiß und die Gewissenhaftigkeit eines Boswell bewunderten und lobten, sah Wolcot in dem mit Hundestreue folgenden Anekdotensammler und zudringlichen Begleiter des großen Literaten nur einen geeigneten Helden für eine Satire. Sie führt den Titel: *„A poetical and congratulatory Epistle to James Boswell, Esq."* (1786). Die Sucht, nach dem Muster Boswells Johnson-Anekdoten zu sammeln und zu edieren, war in London bis zu einer förmlichen Manie ausgeartet *(„Lues Boswelliana")*. So gab Mrs. Thrale-Piozzi[6]) 1786 *„Anecdotes of Dr. Johnson"* heraus. Gegen sie

---

1) *„Probationary Odes for the Laureateship"*, durch den Tod Whiteheads († 1785) hervorgerufen.

2) *„Vision of Judgment"* (1822), gegen Southey.

3) *„Peter Bell III."*, gegen Wordsworth.

4) *„Ode upon Ode"* (1787); *„Instructions to a celebrated Laureat"* (1787); *„Brother Peter to Brother Tom"* (1788); *„Advice to the future Laureate"* (1790).

5) *„The Royal Tour and Weymouth Amusements"* (1795).

6) Mrs. Thrale, die Witwe des Brauers, in dessen gastlichem Hause Johnson eine Zeit lang gewohnt, und die 1784, sehr gegen den

und Boswell wendet sich das nächste Erzeugnis Wolcots: *„Bozzy and Piozzy, or the British Biographers, A Town Eclogue“* (1786).[1])

Immer mehr und mehr nahmen jedoch Wolcots Satiren einen politischen Charakter an. Er trat bald mit seiner Feder in die Reihen der damals von Burke, Fox und Sheridan geleiteten, mächtig aufstrebenden Opposition und griff mit der heiteren, aber spitzen Waffe der Satire König Georg III. und seine Familie, seinen Hof, seine Günstlinge, die Führer der parlamentarischen Parteien, die großen Staatsmänner seiner Zeit oder sonst irgendwie hervorragende Persönlichkeiten in der rücksichtslosesten Weise an.

Das Zeitalter Georgs III. mit seinen auf demokratischen Grundsätzen beruhenden Volksbewegungen, die durch den Eigensinn des Königs und seiner Berather in Revolutionen auszuarten drohten, war überhaupt eine fruchtbare Wiege für das politische Flugblatt und die politische Satire. Es war das Zeitalter der emporblühenden Presse, die es für gerecht und billig fand, die Thätigkeit des Königs und seiner Minister, die Debatten der beiden Häuser einer Kritik zu unterziehen. So wurde das Entstehen eines bis dahin unbekannten, nur auf die Wirkung des Tages berechneten Schriftthums begründet. Die Opposition gegen die Ministerien Bute und Pitt, die damit in Verbindung stehenden Londoner Unruhen (die Affaire Wilkes, der ja selbst publicistisch thätig war, der Aufstand unter Lord Gordon), der Gegensatz zwischen den Anhängern und Bekämpfern der Ideen der französischen Revolution, zeitigten eine große Anzahl derartiger literarischer Producte. Nachdem schon Churchill mit seinen Satiren verschiedene literarische und politische Persönlichkeiten verspottet hatte, war Junius (1769—1771) mit zündender Beredsamkeit und schonungsloser Satire als Anwalt des englischen Volkes gegen die Angriffe aufgetreten, die der zum Despotismus

Willen ihres gelehrten Freundes, einen italienischen Musiklehrer, Piozzi, geheiratet hatte.

[1]) Zu den literarischen Satiren gehören ferner auch die später erschienenen, gegen John Nichols (vgl. pag. 32 f.), William Gifford (vgl. pag. 33), Miss Hannah More (vgl. pag. 32) und James Bruce (vgl. pag. 27) gerichteten Schriften.

neigende Monarch und seine Rathgeber auf die constitutionelle Verfassung des Reiches gemacht hatten. Eine Vereinigung von witzigen Köpfen zog zur selben Zeit wie Wolcot in der *„Rolliad“*,[1]) und in den *„Political Eclogues“* (1784) gegen gewisse literarische und politische Größen des Tages, wie Pitt, Dundas[2]), Jenkinson[3]), Thomas Warton[4]), Sir John Hawkins[5]), Lord Thurlow[6]) und Macpherson,[7]) los, lauter Namen, denen wir bei Wolcot wieder begegnen. Vor der Person des Herrschers aber hatten alle diese Vorgänger Wolcots halt gemacht. Zwar hatte auch Wilkes in seinem satirisch gehaltenen *„North Briton“* gewisse Äußerungen Georgs einer gehässigen Besprechung unterzogen, zwar hatte Junius in dem berühmten 35. Briefe[8]) sich mit ernsten und scharfen Worten auch gegen den König selbst gewendet, diesen aber als Menschen in seinem Privatleben, sozusagen in seinen vier Mauern aufzusuchen und anzugreifen, das hatte vor Wolcot noch keiner gewagt.

Heftige Ausfälle gegen den König und das Königthum finden sich bereits gelegentlich in den früheren Satiren Wolcots. Das komische Heldengedicht *„The Lousiad“*,[9]) dessen fünf Gesänge er nach und nach in den Jahren 1785 bis 1795 schrieb und veröffentlichte, war jedoch das erste unter den zahlreichen Erzeugnissen unseres Dichters, die sich fast ausschließlich oder doch zum größeren Theile mit dem Könige befassen.[10]) Es ist eine ganz offene, unverhüllte

---

1) Eine Reihe von politischen Satiren, deren erste gegen Oberst (den späteren Lord) Rolle gerichtet war.

2) Henry Dundas, Viscount Melville, Kriegs- und Colonialminister.

3) Lord Jenkinson, der spätere Lord Liverpool, ein Günstling Butes.

4) Poëta Laureatus († 1790).

5) Ein Johnson-Biograph.

6) Als Kanzler das einzige toryfreundliche Mitglied in dem liberalen Ministerium Rockingham (1782).

7) James Macpherson (1738—1796), der bekannte Verfasser der angeblich Ossianschen Gedichte.

8) *„To the Printer of the Public Advertiser“* (Dec. 19., 1769).

9) *„The Lousiad, an heroi-comic poem in five cantos.“*

10) *„Apologetic Postscript“* (1786); *„The Rights of Kings“* (1791); *„The Remonstrance“* (1791); *„The Royal Tour and Weymouth Amusements“* (1795); *„The Royal Visit te Exeter“* (1795); *„Celebration“* (1794); *„Peter's Pension“* (1788); *„More Money!“* (1792); *„Expostulatory Odes to a great Duke and a little Lord“* (1789).

Satire auf den philisterhaften Georg III. und seine deutsche Gemahlin Charlotte (geborene Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz) sowie auf seinen gesammten Haushalt. Die bekannten harmlosen Eigenschaften des Monarchen, sein auf das Kleine gerichtete Interesse, seine Vorliebe für Schnitzereien, sein Hang zur Sparsamkeit, der an Geiz grenzte, sein Wohlgefallen an dem Gedeihen des ihm gehörigen Viehstandes, aber auch sein oft lächerlicher, so folgenschwerer Eigensinn lieferten Wolcot Stoff genug, um ihn damit vor der Mitwelt zu verspotten. Die „Lausiade“ sowie die zahlreichen in anderen Satiren eingestreuten, mit viel Humor vorgetragenen Anekdoten[1]) (Serenissimus-Geschichten) von Georg und seiner Gemahlin, in denen die etwas stotternde, Worte überflüssig oft wiederholende Redeweise des Königs, seine durch fortwährende Fragen zutage tretende Neugier, die oft gar nicht gestillt werden konnte, und das schlechte Englisch der Königin lächerlich gemacht wurden, hatten zur Folge, dass das Ansehen des Königthums in England bedeutend sank, und dass der König geradezu für einen Ignoranten gehalten wurde. Zu Ehren Wolcots sei übrigens gleich hier hervorgehoben, dass er aufhörte, sich über Georg lustig zu machen, als über den unglücklichen Herrscher jener trübe Lebensabend hereingebrochen war, der uns mit vielen seiner Schwächen und Fehler aussöhnen muss.

Ebenso wie den Monarchen griff Wolcot in vielen seiner Satiren auch die Häupter und Mitglieder der toryfreundlichen Regierungen, Bute, Pitt, North, Grenville, Dundas, Erskine, Rose wiederholt an.[2]) Unter diesen nimmt allerdings William Pitt, der jugendliche Premierminister Georgs III., der seit 1783 an der Spitze der Re-

---

[1]) Die bekanntesten unter diesen Geschichten sind: Die von dem berühmten Caricaturenzeichner jener Tage, James Gillray (1757—1815), illustrierte Erzählung *„The Apple-Dumplings and the King“* (Apologetic Postscript, 1786); *„The Pilgrim and the Peas“* (Farewell Odes to the Royal Academicians for 1786); *„Whitbread's Brewery visited by their Majesties“* (Instructions to a celebrated Laureat, 1787); *„The Story of a Country Bumkin and a peripatetic Razorseller“* (ebenda); *„Progress of Knowledge“* (More Money, 1792); *„The Royal Bullocks“* (ebenda); *„The Royal Sheep“* (Peter's Pension, 1788). Die ersten drei gedruckt bei Chambers, a. a. O., II, 25 ff.

[2]) *„Advice to the future Laureat“* (1790) und *„Tristia, or the Sorrows of Peter“* (1806).

gierung stand, die erste und wichtigste Stelle ein. Elf Satiren, zwischen den Jahren 1789—1804 erschienen, sind ihm fast ausschließlich gewidmet,[1]) aber auch in den übrigen Dichtungen Wolcots kommt Pitt neben Georg immer wieder vor. Der Grund für diese Haltung des Dichters lag in den freiheitsfeindlichen Bestimmungen, die Pitt im Interesse der Dynastie und des Krieges mit Frankreich zu treffen genöthigt war (so das Verbot der Versammlungen, die Unterdrückung der Pressfreiheit), ferner in der Einführung missliebiger Steuern, welche die fortwährenden Mehrforderungen für die Erhöhung der Civilliste und für den kostspieligen Krieg mit Frankreich decken sollten.

Die vielverbreiteten und in allen Schichten der Bevölkerung gelesenen Satiren Wolcots schadeten der ohnehin nicht sehr populären Regierung Pitts bedeutend. Als daher der König im Jahre 1788 erneute und heftige Anfälle von Geistesstörung zeigte, da beschloss das Ministerium, um die mit dem Prinzen von Wales verbündete und lärmend nach dessen Einsetzung zum Regenten verlangende Opposition nicht noch mehr zu erregen, den gefürchteten Satiriker durch eine Pension zum Schweigen zu bringen.[2]) Die bezüglichen Verhandlungen zwischen der Regierung und dem in Geldverlegenheiten befindlichen Dichter waren bereits eingeleitet, ja dieser hatte schon — nach eigenem Zugeständnis — die erste Vierteljahrsquote von £ 70 erhalten; als man aber von ihm nicht nur Stillschweigen verlangte, sondern ihm sogar zumuthete, dass er von jetzt ab für die Regierung schreiben solle, zerschlugen sich dieselben wieder, und Wolcot setzte seine Angriffe neuerdings fort.[3]) Ja er behandelte die ganze Angelegenheit in einer seiner gelungensten Satiren *„Peter's Pension“* (1788), in der er sich wie früher als unwandelbaren Königshasser zeigte.

---

[1]) *„Poetical Epistle to a Falling Minister“* (1789); *„More Money!“* (1792); *„Liberty's Last Squeak“* (1795; *„The Convention Bill“* (1795); *„Hair Powder“* (1795); *„Out at last!“* (1801); *„Odes to Ins and Outs“* (1801); *„Pitt and his Statue“* (1802); *„Great Cry and Little Wool“* (1804); *„To the Livery of London* (1797); *„Odes to Ins and Outs“* (1801).

[2]) John Taylor, *„Records of my life“*, 1832.

[3]) Die ganze Pensionsangelegenheit ist übrigens im Jahre 1852 Gegenstand einer ziemlich erregten Debatte im *„Athenaeum“* geworden.

Der Ausbruch der französischen Revolution, die auch in England große Sympathien fand, war für Wolcot der Beginn einer neuen Epoche. Die in seinen Satiren zutage tretenden Anschauungen befanden sich in deutlicher Übereinstimmung mit den königsfeindlichen, demokratischen Ideen der Franzosen, die damals auch von der gesammten parlamentarischen Opposition Englands getheilt wurden. Standen doch ihre Häupter, Fox und Sheridan, in vertrautem Verkehre mit Condorcet, Brissot und anderen Männern der Revolution! Kein Wunder also, dass sich Wolcot nun noch furchtloser mit seiner Kritik des Monarchen hervorwagte, ihn direct angriff und verspottete und gegen ihn eine Sprache führte, deren Offenheit und Kühnheit uns heute ganz seltsam anmuthet. — Dies zeigte sich ganz besonders in den drei Satiren des Jahres 1791.

Der König hatte den Wunsch geäußert, den jugendlichen, damals noch unberühmten, aber später zu großem Ansehen gelangten Porträtmaler Thomas Lawrence[1]) unter die Liste der Mitglieder der Royal Academy aufgenommen zu sehen. Als es zur Abstimmung kam, erhielt der jugendliche Candidat Georgs nur drei Stimmen, während sein Gegencandidat sechzehn Stimmen auf sich vereinigte. Diese Veranlassung nahm Wolcot wahr, um ganz im Geiste der französischen Revolution in einer seiner heftigsten und schneidigsten Satiren, *„The Rights of Kings“* (1791), gegen den König und das Königthum loszuziehen, ohne übrigens die Bedeutung des Künstlers selbst in Frage stellen zu wollen. Der Titel ist eine offenbare Anlehnung an Thomas Paines berühmtes Buch *„Rights of Man“* (1790).

Aber auch bei Wolcot zeigte sich, wie bei vielen, die die Revolution miterlebt haben, die Erscheinung, dass auf die große Begeisterung für die Sache der Franzosen eine Periode der Ernüchterung, der Reaction folgte. Mit den *„Odes to Mr. Paine“* (1791) trat er gegen den Verfasser des oben citierten, in alle Sprachen übersetzten Buches auf, das die Ideen der französischen Revolution auch in England zur Geltung bringen wollte, und stellte sich damit in die Reihe derjenigen, die durch die Pariser Greuel angeekelt, dem

[1]) Sir Thomas Lawrence (1769—1830), seit 1792 Hofmaler; er wurde 1794 — trotz der Satire Wolcots — Mitglied der Akademie.

Beispiel Burkes folgend, aus Anhängern Gegner der revolutionären Bestrebungen geworden waren, und die sich später in der „*Anti-Jacobin Review*“ zur gemeinsamen Abwehr dieser Bewegung zusammenfanden.

Das große Publicum konnte sich allerdings eine derartige Sinnesänderung des Dichters nicht anders als durch die Annahme erklären, dass er diesmal wirklich durch Geld bestochen worden sei. Dieses Gerücht suchte er nun mit entrüstetem Sarkasmus durch die Satire „*The Remonstrance*“ (1791) zu widerlegen.

Diese drei in demselben Jahre erschienenen Dichtungen Wolcots gehören mit zu den schneidigsten und witzigsten Pamphleten, die er überhaupt geschrieben hat.

Zeigen diese letzten Erzeugnisse Wolcots seine freiheitliche und königsfeindliche Gesinnung, so kann man in der nächsten Satire „*Odes of Importance*“ (1792) geradezu socialistische Tendenzen vorfinden. Besonders die erste der Oden „*An die Schuhmacher*“, die in Strike getreten sind, weil man ihnen die Löhne nicht erhöhen will, ist ein wahres Meisterstück bitterer Ironie über das Elend der Arbeiter.

„*Lo, to the Great we breathe the Sigh in vain;*
A Zephyr murmuring through the hollow walls:
Our Tear, that tries to melt their souls, the Rain
That printless on the rock of ages falls.“

Es ist vielleicht eines der ältesten Beispiele socialrevolutionärer Dichtung und erinnert in Ton und Inhalt etwas an Shelleys Gedicht „*Masque of Anarchy*“ (1819), das aus Anlass unterdrückter Arbeiterunruhen in Manchester entstanden ist.

Tyrannenhass und heilige Entrüstung über die Anmaßung und Überhebung der Großen athmen auch die im Jahre 1794 erschienenen „*Pathetic Odes*“.

Es ist begreiflich, dass Wolcot mit solchen Tönen wärmsten Sympathien in den breitesten Volksschichten begegnete. Und in der That blühte seinen Werken jetzt ein fast unglaublicher Erfolg. Er erfreute sich während einer Reihe von Jahren einer viel größeren Popularität als viele seiner bedeutenderen Zeitgenossen. Die einzelnen Satiren Wolcots, theilweise mit Illustrationen versehen, wurden in billigen Quarto-Ausgaben zum Preise von $1\frac{1}{2}$ *sh* bis $\frac{1}{2}$ *crown*

zu mehreren Tausenden täglich in den Straßen Londons verkauft. Diese Beliebtheit Wolcots beim Lesepublicum erklärt sich sowohl aus seiner wirklich hervorragenden Begabung für den Humor und die Satire als auch — und nicht zum geringsten Theile — aus der äußerst geschickten Wahl seiner Stoffe. Da seinen Satiren concrete Fälle und wirkliche Personen, nicht fingierte Ereignisse und Typen zugrunde liegen, so standen sie mit den Geschehnissen, die sie behandeln, in lebhaftestem Zusammenhange, folgten ihnen in Wahrheit auf dem Fuße. Die Schlagfertigkeit und Fruchtbarkeit Wolcots in dieser Beziehung ist eine unglaubliche. Er war imstande, denselben Gegner in zwei aufeinanderfolgenden Satiren anzugreifen; kaum hatte sich dieser von dem ersten Schlage erholt, da sauste schon wieder ein zweiter, kräftigerer Hieb auf ihn herab. Jedesmal fand er neue Schwächen an seinem Opfer, jedesmal rückte er ihm von einer anderen Seite an den Leib. Es kam ihm natürlich nicht immer darauf an, das Schlechte zu tadeln und zu verbessern, er hatte oft nur die Absicht, sich über Dinge und Personen lustig zu machen und so seine Leser zu unterhalten. In seinen politischen Satiren vertrat er eben lediglich die Ansicht seiner Partei, der Opposition, und da ist er häufig recht ungerecht gewesen. Dem geizigen König hält er z. B. als Muster den mit den Liberalen befreundeten Prinzen von Wales entgegen, der doch ein anerkannter Verschwender und Lüstling war.[1]) Fox wird von ihm belobt und besungen, nur weil er der Gegner Pitts ist.[2])

Aber auch mit seinen Ausfällen gegen Persönlichkeiten, die außerhalb des politischen Lebens standen, ist er öfters fehlgegangen. Er spottete oft über bedeutende Männer, die in ihrer Zeit wirklich Hervorragendes geleistet haben, für deren Bestrebungen er jedoch kein Verständnis besaß. In Boswell z. B. sah er nur einen zudringlichen Anekdotensammler.[3]) Für die von Georg unter Lord Macartneys

---

[1]) In *„Brother Peter to Brother Tom“* (1788). In späteren Jahren ist Wolcot übrigens von dieser Bewunderung für den Prinzen abgekommen.

[2]) In *„Tristia, or the Sorrows of Peter“* (1806).

[3]) *„Epistle to James Boswell, Esq.“* (1786) und *„Bozzy and Piozzi“* (1786). Vgl. pag. 19 und 57 ff.

(1792)[1]) und später unter Lord Armhursts (1817)[2]) Führung nach China beorderten Gesandtschaften, die freilich nicht den gewünschten commerciellen Erfolg hatten, jedoch unsere Kenntnis von Land und Leuten beträchtlich vermehrten, hatte er, ohne Rücksicht auf diesen Gewinn, nur Hohn und Spott. Von James Bruce, dem Afrikareisenden, glaubte er mit Johnson, dass er nie in den Ländern gewesen sei, die er beschreibe, und machte sich über ihn lustig.[3]) Für die damals aufstrebenden Naturwissenschaften, die sich allerdings in jugendlichem Übermuthe manchmal etwas allzukühn geberdeten, hatte er gar kein Verständnis; so hat er einen Mann wie Sir Joseph Banks, den Begleiter Cooks auf dessen Weltreisen, einen um die Naturwissenschaften, namentlich um Botanik und Zoologie hochverdienten Gelehrten, in mehreren Satiren lächerlich gemacht.[4]) Auch Rumford,[5]) Hamilton,[6]) Auckland,[7]) ja sogar der damalige Papst[8]) (Pius VI.), Männer von tadellosem Privatleben, bei ihren Unternehmungen von Überzeugung und den ehrenwertesten Absichten geleitet, mussten die Geißel seines ungerechten Spottes über sich ergehen lassen. Trotz dieses auch von den Zeitgenossen erkannten Umstandes, stieg seine Beliebtheit immer mehr. Mochte man auch bisweilen die Angegriffenen bemitleiden, hatte man auch das Gefühl des Bedauerns, dass hier so viel Geist und Witz auf einen so nichtigen oder unpassenden Gegenstand verschwendet worden war, beim Lesen der launigen Satiren vergaß man es; man lachte und kaufte.

---

[1]) *„Epistles to Lord Macartney and his Ship“* (1792).

[2]) *„Epistle to the Emperor of China“* (1817).

[3]) *„Complimentary Epistle to James Bruce, Esq.“* (1790).

[4]) *„Sir Joseph Banks and the Emperor of Morocco“* (1788).

[5]) Benjamin Thompson, Graf Rumford (1753—1814), der Erfinder der aus allerlei billigen Stoffen bestehenden, nach ihm benannten *„Rumford-soup“. („Epistle to Count Rumford“, 1801.)*

[6]) Sir William Hamilton (1730—1803), berühmter Alterthumsforscher. *(„Epistle to Sir William Hamilton“* in *„Odes to Kien Long“, 1792.)*

[7]) Sir William Eden, Lord Auckland (1745—1814), Diplomat und publicistischer Schriftsteller. *(„Lord Auckland's Triumph“, 1800.)*

[8]) *„Epistle to the Pope“* (1793); doch kommt der Name des Papstes in der ganzen Satire nicht einmal vor. Sie kann also ganz unpersönlich gedacht sein.

Wie ungemein bekannt und beliebt Wolcot in jenen Tagen war, davon kann man sich ungefähr einen Begriff machen, wenn man die englischen Zeitschriften aus den Jahren 1780—1820 durchblättert. Im „*Gentleman's Magazine*", in der „*Monthly Review*" oder im „*European Magazine*" wird man fast keine Nummer finden, in der nicht wenigstens eine seiner Satiren besprochen und auszugsweise mitgetheilt wird.

Natürlich verbesserten sich durch den reißenden Absatz, den seine Werke fanden, seine Vermögensverhältnisse bedeutend, so dass er schon im Jahre 1792 in der Lage war, eine größere Summe in Staatspapieren anlegen zu können. Seit 1794 bewohnte er eine Reihe von Zimmern im Middle-Temple und führte hier ein recht gemächliches, den Freuden der Tafel und der Liebe gewidmetes Leben. Den Reizen weiblicher Schönheit war der von der Natur in Bezug auf äußere Erscheinung stark vernachlässigte Wolcot (er wird als ein fettleibiger, untersetzter Mann mit unförmigem Gesicht und ausdrucklosen Augen geschildert) bis in sein hohes Alter ungemein zugänglich: „*For what are meat and drink and life without a charming lass?*"[1]) Als er alt und blind wurde, da hörte man ihn sagen: „*I loved beauty once, and I love still to hear it has been near me, though I cannot see it, 'even in the blaze of noon'.*" (Milton, *Simson Agonistes*, v. 80.)

Die Folge der wachsenden Popularität Wolcots war, dass viele kleine Literaten sein Pseudonym ausnützten, um ihre minderwertigen Producte leichter an den Mann zu bringen. Seine Werke riefen eine Menge anonymer und pseudonymer Nachahmungen und Entgegnungen hervor. Der Katalog des Britischen Museums weist eine ganze Liste solcher „Pindariana" auf.[2])

---

[1]) „*Orson and Ellen*" in „*Tears and Smiles*" (1801).

[2]) Am frechsten und längsten machte ein gewisser C. F. Lowler von Pindars volksthümlichem Namen Gebrauch. — In Amerika erschien in offenbarer Anlehnung an seine satirischen Odensammlungen: „*The Probationary Odes of Jonathan Pindar, a cousin of Peter, and candidate for the post of poet laureate to the C. U. S.*" *(Congress of the United States.) Philadelphia, 1796.*

Sogar eine Nachahmung (oder Übersetzung?) in welscher Sprache gibt es: „*Cyfieithiad o lythyran Peter Pindar arddirwest: a gyhoeddwyd yn y ,North Wales Chronicle' ac atteliad iddynt. yn nghyda sylwadan ar lythyr Mr. W. Williams. Llanrwst.*" 1886. 12⁰.

Die große Vorliebe, welche die Lesewelt für seine Schriften zeigte, brachten seine Buchhändler schließlich auf den Gedanken, sich das alleinige Verlagsrecht seiner Werke zu sichern. Infolgedessen kamen seine bisherigen Verleger, Robinson, Goulding und Walker, im Jahre 1795 überein, dem Autor eine Leibrente von £ 250 jährlich für dieses Privileg zu gewähren. Mit Rücksicht auf den damals besonders schlechten Gesundheitszustand des bereits siebenundfünfzigjährigen Dichters, dem kein langes Leben bestimmt schien — er war seit seinem Aufenthalt in den Tropen asthmatisch — hatten sich die betheiligten Firmen ungemein beeilt, den Vertrag abzuschließen, und die Summe ziemlich hochgestellt. Infolge der überhasteten Abfassung war jedoch in dem betreffenden Documente nicht genau festgesetzt worden, ob die Leibrente lediglich für die Veröffentlichung der bereits in Druck erschienenen Werke berechnet sei, oder ob der Vertrag auch alle noch nicht erschienenen und in Zukunft zu veröffentlichenden Schriften Wolcots einschließe. Die Folge davon war ein Process, aus welchem Wolcot mit der ihm günstigeren Auffassung als Sieger hervorgieng. Nachdem ihm so das schöne Einkommen gesichert war, begab er sich nach Cornwall und Devonshire, um seine geschwächte Gesundheit wieder herzustellen. Dies gelang ihm auch, und er kehrte — wahrscheinlich nicht zur Freude der Buchhändler — gesund und kräftig wieder nach London zurück. Sein Aufenthalt in den westlichen Grafschaften brachte ihn mit seinen engeren Landsleuten wieder in nähere Berührung. Er fasste dort den Plan, die politischen Verhältnisse und Tagesfragen so zu schildern, wie sie sich im Kopfe und im Munde des kleinen Mannes der Provinz ausnehmen. So verdanken dieser Reise einige humorvolle Dialectdichtungen ihr Entstehen, die hauptsächlich auch dazu beigetragen haben, dass sein Andenken in diesem Winkel des Reiches noch bis heute frisch erhalten ist.[1])

Seit 1784, in welchem Jahre zum erstenmale eine Raubausgabe seiner Werke erschien *(Poetical Works of Peter*

[1]) Es sind dies *„The Royal Visit to Exeter“* (1795), (ins Deutsche übertragen von J. D. Falk, siehe unten), ferner *„The Horrors of Bribery“* (1803) und *„The Middlesex Election“* (1803).

Pindar, Esq., Dublin), waren dieselben zu verschiedenenmalen gesammelt worden. Da aber seine Satiren sofort nach ihrem Erscheinen nachgedruckt und fremde Erzeugnisse unter seinem Namen in die Welt gesetzt wurden, so sah sich Wolcot genöthigt, um die 1796 erschienene Originalausgabe seiner Werke sowie alle von nun an erscheinenden Einzeldrucke kenntlich zu machen, dem Titelblatte sein von Opie gemaltes Porträt als Kupferstich beizufügen und jedes Exemplar mit eigener Hand zu signieren *(„J. Wolcot")*.

Als das Jahr 1796 ohne den gewohnten poetischen Ertrag blieb, gerieth man in London abermals auf die Vermuthung, dass er ein Schweiggeld angenommen habe. Der Londoner Referent in Wielands *„Neuem teutschen Mercur"* schreibt daher unter dem Datum vom 29. April 1797: *„Der berüchtigte Dr. Wolcot, vulgo Peter Pindar, hat volle zwei* (?) *Jahre geschwiegen und man sagt allgemein, er sei eben an einem Halsübel erkrankt, das einst den plötzlich zum Stillschweigen gebrachten Demosthenes befiel, an der 'Silberbräune' (Argyranche),*[1] *die ihm eine Pension vom König zugezogen habe."* Die beiden Satiren des Jahres 1797: *„Ode to the Livery of London"* und *„One Thousand Seven Hundred and Ninety-Six"*, bewiesen jedoch die völlige Grundlosigkeit dieser Verdächtigungen.

Um dieselbe Zeit wurde Wolcot als Maler dadurch der weiteren Öffentlichkeit bekannt, dass der Zeichner und Kupferstecher Samuel Alken sechs von Wolcots Landschaftsbildern durch Reproductionen in Aquatinta-Manier vervielfältigte. Sie erschienen, mit poetischen Inschriften des Dichters versehen, im Jahre 1797.[2]

Ebenso wie die französische Revolution giengen auch die übrigen großen Ereignisse seiner Zeit nicht spurlos an Wolcot vorüber. Sie spiegeln sich nicht nur als Zerrbilder

---

[1]) So erzählt thatsächlich Plutarch von dem großen Redner.

[2]) *„Six Picturesque Views from Paintings by Peter Pindar Esq.; with poetical allusions to the scenery."* Sie stellen Gegenden aus der Heimat des Dichters vor. (Bristol, Penzance, Plymouth, Fowey.)

Im folgenden Jahre leitete Wolcot die Herausgabe von Matthew Pilkington's *„General Dictionary of Painters"*, das noch immer ein vielbenütztes Nachschlagewerk ist. Aus seiner Feder stammt der Artikel *„Wilson"*.

in seinen Satiren, sondern haben auch, wie Nelsons Sieg und Napoleons Untergang, in ihrer erhabenen Größe auf ihn gewirkt und ihm ganz ernste Töne entlockt. Zwar konnte er es Pitt nicht verzeihen, dass er soviel Geld für die Fortsetzung des Krieges brauchte und daher immer neue Steuern aushob; doch freute er sich mit der Nation, als der große Admiral seinen gewaltigen Sieg über die französische Flotte bei Abukir (1798) errungen hatte. Dieser Freude hat er auch dichterischen Ausdruck verliehen. Ein munteres Matrosenlied, *„The Triumph of Britons"* (*„Again we begin to be Britons, my boys"*),[1]) — die volksthümlich gewordene, oft in Musik gesetzte Ballade von dem wackeren Matrosen *„Tom Hallyard"*,[1]) — und ein herausforderndes Spottgedicht auf Napoleon, *„Invitation to Buonaparte"*,[2]) der sich bekanntlich mit dem Plane trug, England zu erobern, — sind Beweise seines warmen Nationalgefühls[3]).

Den damals in London bestehenden literarischen Vereinigungen, die ähnlich den Salons der französischen Preziösen die Literatur beherrschen und in die ihnen wohlgefälligen Bahnen lenken wollten, oder die sich nach politischen Gesichtspunkten unter einem Zeichen vereinigten, stand Wolcot in seiner originellen Einsamkeit ablehnend oder doch theilnahmslos gegenüber. Die Anhänger der sentimentalen Della-Crusca-Schule, der Club der Blue-Stockings, die sich im Hause der Montagu[4]) sammelten, und gegen die auch der gleich zu nennende William Gifford auftrat, sind öfters die Zielscheibe seines Spottes

---

[1]) Von ihm selbst componiert. Beide Lieder stehen in den *„Tales of the Hoy"* (1798).

[2]) In *„Great Cry and Little Wool"* (1804).

[3]) Es war mir nicht möglich, festzustellen, ob ein die Invasion Portugals durch die französischen Truppen behandelndes, 1808 anonym erschienenes Drama, *„The Fall of Portugal, or the Royal Exile"* (London 8⁰), welches als einziger Gewährsmann ein Recensent in der Juni-Nummer 1808 des *„European Magazine"* dem Dichter zuschreibt und wegen seiner freiheitlichen, gegen Napoleon gerichteten Tendenz lobend bespricht, wirklich aus seiner Feder stammt. Das in fünf Acten und Blankversen verfasste historische Stück ist in keine der Ausgaben seiner Werke aufgenommen und niemals aufgeführt worden. Ein Exemplar davon stand mir in der „Bodlejana" zur Verfügung.

[4]) Mrs. Elizabeth Montagu (1720—1800).

gewesen.[1]) Seiner literarischen Satiren auf die Johnson-Biographen, zu denen auch ein Mitglied des Bas-Bleu-Clubs, Mrs. Thrale-Piozzi, gehörte, ist bereits früher Erwähnung gethan worden.[2]) In dem 1799 erschienenen *„Nil Admirari“* polemisierte er gegen einen anderen Blaustrumpf, Miss Hannah More,[3]) deren Schriften wegen ihrer frommen, moralisierenden Tendenz vom Bischof von London officiell empfohlen worden waren. Gegen eine ganze Reihe von Schriftstellern, die ihm aus verschiedenen Gründen nicht genehm waren, wie Gifford,[4]) Mathias,[5]) Canning,[6]) die Hauptmitarbeiter der *„Anti-Jacobin Review“*, ist ein Postscript in Prosa gerichtet, das an den Schluss seiner Satire *„Lord Auckland's Triumph“* (1800) angefügt ist.

Es ist fast überflüssig, zu sagen, dass ein Mann, der wie Wolcot so viele Persönlichkeiten in seinen Werken öffentlich angriff und verspottete, sich bald ein Heer von Feinden schaffen musste, die ihn nun ihrerseits wieder auf alle mögliche Weise beschimpften und verlästerten. Dies gilt besonders von einzelnen seiner nicht immer unbedeutenden Gegner, die, durch seine unausgesetzten Sticheleien gereizt, sich endlich bemüssigt sahen, mit gleicher Waffe zu antworten. Er hatte daher eine ganze Reihe rein persönlicher Federkriege mit Literaten und Recensenten auszufechten, die zu den am wenigsten erfreulichen und heute mit vollem Rechte vergessenen Dichtungen Wolcots Anlass gegeben haben.

So wurde z. B. John Nichols,[7]) der Herausgeber des *„Gentleman's Magazine“*, der eine Schmähschrift gegen

---

[1]) *„Epistle to the Reviewers“* (1778); *„Elegy to Apollo“* in *„Epistle to Sylvanus Urban“* (1790).

[2]) Vgl. pag. 19.

[3]) Vgl. pag. 44.

[4]) Vgl. pag. 33.

[5]) Thomas James Mathias († 1835), Verfasser der *„Pursuits of Literature“* (1794).

[6]) George Canning (1770—1827), Schriftsteller und Staatsmann, ein Schützling Pitts, gab seit 1797 mit William Gifford *„The Anti-Jacobin“* heraus und schrieb Satiren gegen den französischen Republicanismus.

[7]) (1745—1826). Ursprünglich Drucker, später Herausgeber des *„Gentleman's Magazine“*. Er verfasste auch *„Literary Anecdotes“* und *„Illustrations of the Literature of the Eighteenth Century“*.

Wolcot: „*A benevolent Epistle to Peter Pindar*" (1790), verfasst und sich in seinem Blatte etwas ungünstig über ihn geäußert hatte, mit den beiden rasch nacheinander folgenden Satiren „*A benevolent Epistle to Master John Nichols, Printer*" und „*A Rowland for an Oliver*" glänzend abgeführt (1790). Beide Dichtungen enthalten auch Ausfälle gegen William Hayley, den Mitarbeiter Nichols' und Cowper-Biographen.

Einer der heftigsten Angriffe aber, die gegen Wolcot unternommen wurden, war die „*Epistle to Peter Pindar*" (1800) von dem bereits genannten William Gifford, dem Verfasser der bekannten literarischen Satiren „*Baviad*" und „*Maeviad*" und späteren Herausgeber der „*Quarterly Review*", der in seinem Gedichte ein schreckliches Bild von der Lebensgeschichte und den Gewohnheiten Wolcots entworfen hatte:

„*But what is he that with a Mohawk air*
Cries havoc, and lets slip the dogs of war?
A bloated mass, a gross blood-boltered clod,
A foe to man, a renegade from God,
From noxious childhood to pernicious stage,
Separate to infamy in every stage.

— — — — — — — — — — — —

Come, then, all filth, all venom, as thou art,
Rage in thy eye, and rancour in thy heart;
Come with thy boasted arms, spite, malice, lies,
Smut, scandal, execrations, blasphemies;
I brave them all! Lo, here, I fix my stand,
And dare the utmost of thy tongue and hand;
Prepared each threat to baffle or to spurn,
Each blow with tenfold vigour to return."

Außer diesem Gedichte war in der „*Anti-Jacobin Review*" eine äußerst gehässige Notiz von einem John Gifford (sein wirklicher Name war John Richard Green) erschienen, die das Gerücht in Umlauf setzte, dass Wolcot gewissen unnatürlichen Lastern fröhne. Dieser, von dem Insult aufs heftigste beleidigt und getroffen, beschloss, den Urheber zu bestrafen. Statt sich aber wie bisher an sein bestes Vertheidigungsmittel, seine Feder, zu halten, kam er unglücklicherweise auf die Idee, seine Rache auf eine andere Art zu

nehmen. Ohne zu wissen, dass es zwei Gifford gebe, und in der Annahme, dass William Gifford auch der Verfasser des Artikels in der obenerwähnten Zeitschrift sei, begab er sich am 18. August 1800 in den Laden des Buchhändlers Wright in Piccadilly, den William Gifford öfters zu besuchen pflegte. Wie Wolcot gehofft hatte, traf er seinen Gegner wirklich hier an, gieng mit einem Knüttel auf ihn los und versetzte ihm mit den Worten: „Sind Sie Herr Gifford?“ ohne eine Antwort abzuwarten, einen heftigen Schlag auf den Kopf. Die übrigen Leute im Geschäftslocale eilten Gifford zuhilfe, umringten Wolcot und warfen ihn, nachdem sie ihn mit seinem eigenen Stocke gehörig bearbeitet hatten, auf die Straße, wo der ungelenke und dickleibige Herr zur größten Belustigung der Vorübergehenden mit dem schmutzigen Straßenpflaster in unsanfte Berührung kam.[1]) —

Bevor Wolcot noch erfuhr, dass er sich eigentlich in der Adresse geirrt hatte, richtete er an William Gifford als Entgegnung auf dessen Pamphlet eine recht schwache, mit mehr Hass und Leidenschaft als Witz abgefasste Satire: „*A Little Lash for a Little Cobbler.*“[2])

Im März des Jahres 1801 musste der von Wolcot so gehasste Pitt infolge von Differenzen mit dem Monarchen (wegen der den katholischen Irländern zu gewährenden Privilegien) endlich demissionieren, und es trat nun Addington an die Spitze der Regierung. Es war wohl begreiflich, dass dieses Ereignis die größte Freude unseres Dichters erregte, ja es versöhnte ihn sogar mit seinem so oft verspotteten Könige. In einem aus diesem Anlasse verfassten Gedichte[3]) ruft er aus:

„*No Farmer with a greater glee*
Beholds a dying Fox than we

---

[1]) *Morning Chronicle,* August 1800, und viele andere Zeitschriften; vgl. auch Nichols, *Illustrations of Literature,* VI., 4, 5; VIII., 654; Lockhardt, Scott, ch. I., 23. Diary, January 17th, 1826. — Dieses Rencontre war eine Zeit lang die Quelle allgemeiner Erheiterung und veranlasste unter anderen einen Dr. Alexander Geddes zur Abfassung eines Gedichtes „*The Battle of the Bards*“. Ein anderer schrieb eine „*Bardomachia*“.

[2]) „*Cobbler*“ (Schuhflicker) spielt auf die Thatsache an, dass William Gifford in seiner Jugend das Schusterhandwerk erlernt hatte.

[3]) „*Odes to Ins and Outs*“ (1801), Ode II., „*To the King*“.

Mark'd the last struggles of poor Billy Pitt:
On every visage see a smile!
Joy triumphs through the echoing isle.
Upon his name posterity shall spit.
— — — — — — — — — — —

Well, Sire, whatever be th' event,
You do things with the best intent;
Distress'd when Fortune mars a patriot plan: —
And know, each true-born Briton sings,
'Health and long life to virtuous Kings!
We love the master, but detest the man.'"

Aber ebenso unfreundlich empfieng er Pitt, als dieser im Jahre 1804 wieder zur Regierung berufen wurde.[1])

Im Jahre 1805 gab Wolcot eine Blütenlese aus englischen Dichtern heraus „*Beauties of English Poetry, selected from the most esteemed Authors*", in der er einige seiner eigenen Erzeugnisse ziemlich anmaßend neben die bedeutendsten Erscheinungen der früheren und zeitgenössischen Literatur stellte. So folgt z. B. gleich auf Popes „*Temple of Fame*" sein „*Pastoral Elegy on the Death of Jackson of Exeter*",[2]) und unmittelbar hinter seiner lustigen Erzählung „*The Pilgrim and the Peas*"[3]) steht Burns bekanntes Gedicht „*To a Mountain Daisy*".

Eines der besten Erzeugnisse seines Alters ist die 1806 erschienene Gedichtsammlung „*Tristia, or the Sorrows of Peter*". Mit dem im selben Jahre erfolgten Tode seines Erzfeindes Pitt wurde Wolcot um ein für ihn bisher nie ausgesungenes Thema ärmer. Seine dichterische Kraft erlahmte, und was nun noch folgte, zeigte wenig Abwechslung. Seine Art hatte schließlich auch den Reiz der Neuheit verloren.

3. Von 1806 bis zu seinem Tode (1819).

Aber auch seine Körperkräfte ließen deutlich das Nahen des Alters merken. Sein asthmatisches Leiden verschlimmerte sich derart, dass er genöthigt war, stets zwei Wohnungen,

---

[1]) „*Great Cry and Little Wool*" (1804).
[2]) Vgl. pag. 14.
[3]) Aus den „*Farewell Odes to the Royal Academicians*" (1786).

eine im Innern der Stadt und eine außerhalb, zu mieten. Im Jahre 1806 nahm er einige Zimmer im Hause des königlichen Marineofficiers Knight, Pratt-Place, Camden Town. Wie es scheint, war Wolcot bei der Wahl dieser Wohnung besonders durch die Reize seiner Hausfrau, der Gattin des Officiers, beeinflusst worden. Es gieng überhaupt das Gerücht, dass die Schönheit und Zugänglichkeit der Vermieterin oder anderer weiblicher Insassen des Hauses bei der Auswahl der Wohnungen Wolcots eine ungewöhnlich große Rolle spielten. Diesmal aber bereitete ihm seine verliebte Naturanlage eine Falle, in der er fast hängen geblieben wäre. Im folgenden Jahre, als er ein nahezu siebzigjähriger Greis war, brachte ihn sein Hausherr unter der Anklage des Ehebruches mit seiner Frau vor das Gericht und verlangte die Summe von £ 2000 als Entschädigung für erlittenen Schimpf. Wolcot, den alle Zeugen als gebrechlich, fast blind und ganz asthmatisch schilderten, muss offenbar auf die Richter einen äußerst harmlosen Eindruck gemacht haben; denn der Gerichtshof unter dem Vorsitze des Lord Ellenborough erklärte, er habe die Überzeugung von der Schuld des Angeklagten nicht gewinnen können. Die Verhandlung, die am 27. Juni 1807 stattfand, war ein so interessantes und bemerkenswertes Capitel in der *chronique scandaleuse* von London, dass sie von der unermesslichen Schar der Gegner Wolcots nicht übersehen werden konnte. Gehässigkeit und Gewinnsucht bestimmten einige unter diesen, einen detaillierten, mit pikanten Einzelheiten gespickten Bericht über die ganze Verhandlung zu veröffentlichen. Demselben waren auch Illustrationen beigefügt, welche Dr. Wolcot und seine jugendliche Hausfrau, die er angeblich in der Kunst des Vortrages unterrichten wollte, in halb komischen, halb verliebten Situationen (die Heldin stets mit entblößten Schultern und derangierter Toilette) darstellten.

Dies war jedoch eines der letzten Ereignisse in seinem Leben, das für die Londoner einen Gesprächstoff lieferte. Nachdem der Strom seiner Verse fast ununterbrochen durch beinahe 40 Jahre geflossen war, begann die große Popularität, deren er sich während dieser langen Zeit erfreut hatte, sichtlich abzunehmen. Seine Werke hörten auf, die Zeitgenossen

zu entzücken, sobald sie mit dem Reiz der Neuheit auch ihr ephemeres Interesse verloren hatten. Er hatte sich mit seiner Manier selbst überlebt und wurde noch bei Lebzeiten von der Menge vergessen. Außerdem brachten ihm die Jahre eines der traurigsten Übel, das einen Menschen befallen kann. Er wurde nämlich zuerst sehr schwachsichtig und schließlich infolge von Starbildung ganz blind. Fürwahr ein seltener und tragischer Zufall, dass er und sein König, den er in früheren Jahren dem Gelächter seiner Leser preisgegeben hatte, im hohen Alter und fast zur selben Zeit von derselben Krankheit heimgesucht wurden! Dieses unglückliche Ereignis bedeutete natürlich ein großes Hemmnis für sein weiteres dichterisches Wirken. Blieben auch seine geistigen Kräfte, sein Interesse an der Politik ungeschwächt, so trat er von jetzt an mit seinen Schriften nur selten mehr vor die Öffentlichkeit. Gleichwohl pflegte er auch nach seiner Erblindung von Zeit zu Zeit einem Schreiber Verse zu dictieren oder, wenn er allein war, dieselben auf kleine Papierstückchen zu schreiben, die gerade für eine kurze vierzeilige Strophe hinreichten.[1])

Von seinem Alter hörte er nur ungern sprechen.[2]) Durch die Satire „*One more Peep at the Royal Academy*“ (1808) suchte er sogar zu beweisen, dass er durchaus noch nicht zu bejahrt sei, um nicht ebenso schneidig wie in früheren Zeiten gegen die Mitglieder der Royal Academy aufzutreten:

„*I own that Time, to my surprise,*
Has done some mischief to my eyes,
And done that mischief much against my will;
But as the Bulfinch, beyond doubt,
Sings better, when his eyes are out,
Why not the songster of th' Aonion Hill?

---

[1]) Dieser Umstand erklärt auch eine metrische Eigenthümlichkeit bei Wolcot. Während er früher die sechszeilige Schweifreimstrophe bevorzugt hat, bringt er in den späteren, während seiner Blindheit verfassten Werken fast ausschließlich vierzeilige Strophenformen zur Anwendung.

[2]) In einer Anzahl von Gedichten wehrt er sich gegen den Vorwurf des Alters: „*Ah, say not that the Bard grows old*“ (Madrigal in „*Pindariana*“); „*Ah, tell me not I am old*“ (*To Bella*, in „*Tristia*“); „*Ah, tell me not that I grow old*“ (*To Chloe, in „Sorrows of Peter*“).

Time too has chosen to efface
The fine Apollo form and grace;
And somewhat bent to earth my lofty head;
Yet, though the knave has touch'd my hand,
The Goose-squill still it can command,
And o'er the snow the feather'd Giant lead.

Time has made free too with my features;
Those pretty inoffensive creatures,
That never yet were cruel to the fair;
Spoil'd my poor lip, and dimple sleek,
Run his hard ploughshare o'er my cheek,
And stolen the blushing-roses that were there.

Time too, I own, my mouth has enter'd;
To steal some pearl the rogue has ventur'd,
And given a lisping to my tuneful tongue;
But, thank the Muses for their care,
And Phoebus of his tricks aware,
Safe is my brain, the fount of flowing song."

Auch die Scandalgeschichte, die zwischen dem Duke of York und seiner kostspieligen Freundin, der damals vielgenannten Mrs. Clarke, spielte, konnte er nicht vorbeigehen lassen, ohne „*Zwei feierliche, gefühlvolle und missbilligende Episteln*" an diese Dame zu richten (1809). Hier sank er aber bereits vollständig zum Localsatiriker herab. Dann folgte nach einer Pause von drei Jahren „*Carlton House Fête*", eine Dichtung, die zu dem vom Prinzregenten, dem nachmaligen König Georg IV., aus Anlass des Antrittes seiner Regentschaft im Carlton House gegebenen Feste in Beziehung steht.

In demselben Jahre (1812) veranstaltete Wolcot eine Ausgabe seiner Werke; es ist dieselbe, welche den vorliegenden Untersuchungen zugrunde liegt.

Ein Versuch, durch eine von Sir William Adams ausgeführte Operation, das verlorene Augenlicht wieder zu erlangen, missglückte völlig (1814).

Mit Ausnahme kleiner Gedichte und gelegentlicher Beiträge für die Zeitungen schrieb Wolcot nun nichts mehr bis zum Jahre 1817, als Lord Armhurst mit seiner Mission

am chinesischen Hofe so ungastlich empfangen wurde.[1]) Da regte sich noch einmal in dem greisen Satiriker der alte Geist des Spottes, und er verfasste aus diesem Anlasse noch im selben Jahre „*Epistle to the Emperor of China*". Es war sein letztes Werk. —

Der von Krankheit und Blindheit verdüsterte Lebensabend Wolcots bildet einen grellen Gegensatz zu den Tagen, da er durch die übermüthige Laune und den köstlichen Humor seiner Satiren das Gelächter der Zeitgenossen erregt und sich einer so großen Beliebtheit bei ihnen erfreut hatte. Sehr treffend hat W. Hazlitt[2]) das Bild des greisen, blinden Dichters gezeichnet, der, obwohl er seinen Ruhm überlebt hat, doch ohne Reue aus der Einsamkeit seines Alters auf eine erinnerungsreiche und thätige Vergangenheit zurückblickt:

„... *The historian of Sir Joseph Banks and the Emperor of Morocco, of the Pilgrim and the Peas, of the Royal Academy, and of Mr. Whitbread's brewing-vat, the bard in whom the nation and the King* (sic!) *delighted, is old and blind, but still merry and wise: — remembering how he has made the world laugh in his time, and not repenting of the mirth he has given — with an unvoluntary smile lighted up at the mad pranks of his Muse, and the lucky hits of his pen, — faint picture of those flashes of merriment ,that were wont to set the table in a roar', like his own Expiring Taper, bright and fitful to the last, tagging a rhyme or coining his own epitaph; and waiting for the last summons, grateful and contented!*"

Während der außerordentlichen Hitze im Monat August des Jahres 1818 verschlechterte sich sein asthmatisches Leiden derart, dass er genöthigt war, das Bett zu hüten; er sollte es nicht mehr verlassen. Nachdem er über sein bewegliches Vermögen Verfügungen getroffen hatte, dictierte er ein kurzes Testament, in dem er bestimmte, dass seine musikalischen Instrumente, seine Gemälde, Drucke und Bleistiftzeichnungen, sowie zwei Exemplare der Folio-Ausgabe von Shakespeare verkauft werden sollten. Seinen Freunden vermachte er einige wenige Legate. Sein großes

---

[1]) Vgl. pag. 27.

[2]) „*Lectures on English Poets*", London 1818.

Vermögen hinterließ er seiner unverheirateten Schwester Anna,[1] die als einzig überlebende Verwandte in Fowey in Cornwall wohnte. Während der Monate October und November erholte er sich noch einmal. Man brachte ihm von Zeit zu Zeit seine Manuscripte an das Bett, wo er sie flüchtig prüfte. Mehrere von ihnen, deren Veröffentlichung er nicht wünschte, ließ er ins Feuer werfen. Im December desselben Jahres (1818) wurde er viel schwächer; als schließlich jede Aussicht auf Genesung verschwunden war, wartete er mit ruhiger Ergebung die Stunde seines Todes ab. Am Tage vor seinem Hinscheiden nahm er von seinen Freunden Abschied. Als ihn einer von diesen, John Taylor,[2]) fragte, was er thun könne, um seinen Zustand zu erleichtern, antwortete er mit sardonischem Lächeln: „*Bring me back my youth*". Am folgenden Morgen, den 14. Jänner 1819, gegen 10 Uhr früh, schlummerte er ein. Am 21. desselben Monats wurde sein Leichnam von seinem Hause, 1, Latham Place, Somerstown, von einer Schar erlesener Freunde begleitet, nach dem Friedhof von *Saint Paul's, Covent Garden* gebracht, wo er in dem sogenannten *Vestry-Vault* beigesetzt wurde. Nach seinen eigenen Bestimmungen wurde sein Sarg so aufgestellt, dass er den des von ihm hochverehrten Butler, des Autors des „*Hudibras*", berührte.[3])

---

[1]) Sie starb im Jahre 1820. Wolcot stand mit ihr bis zu seinem Ende in regem Briefwechsel.

[2]) Der (auf pag. 2 genannte) Verfasser von „*Records of my Life*".

[3]) Als ich im Jahre 1892 diese kleine Kirche im W. C. von London, die an den lärmenden Covent-Garden-Markt grenzt, besuchte, um den Grabstein und die Inschrift zu sehen, erfuhr ich, dass infolge eines Feuers und eines darauffolgenden Umbaues der Kirche die Gräber beseitigt und die Gebeine untereinander geworfen worden seien.

II.

WOLCOTS DICHTUNGEN.

Wolcots Dichtungen.

Im folgenden bringe ich kurze Besprechungen über Entstehungsgeschichte und Inhalt der einzelnen, in die Ausgabe von 1812 aufgenommenen Dichtungen Wolcots, geordnet nach den Jahren ihrer Veröffentlichung, die fast durchwegs mit den Jahren ihrer Entstehung zusammenfallen. Bei dieser Gelegenheit theile ich Proben aus seinen Werken mit.

Die Satiren Wolcots nach bestimmten Gattungen gesondert zu betrachten, fällt bei dem eigenartigen, potpourriartigen Charakter, der den meisten unter ihnen anhaftet, schwer. Die verschiedenen Arten, die politische, die literarische, die kunstkritische Satire, das rein persönliche Pasquill, ja selbst der in Verse gebrachte Stadtklatsch, sind nicht consequent durchgeführt, sondern gehen fortwährend ineinander über. Der Dichter kommt ohne Rücksicht auf den eigentlichen Gegenstand immer wieder auf seine Lieblingsthemata, den König, Pitt, den Poëta Laureatus u. s. w. zu sprechen.[1])

Die lyrischen Gedichte Wolcots sowie seine anekdotenhaften Reimerzählungen sind meist unter irgend einem Vorwande in die Satiren eingeschoben; einigemale hat der Dichter diese Erzeugnisse unter gemeinsamem Titel gesammelt.[2]) Diese Sammlungen werden dann ebenfalls nach den Jahren ihrer Veröffentlichung eingereiht und besprochen.

---

[1]) Aus demselben Grunde kehrt im biographischen Theile dieser Arbeit, wenn von Wolcots Themen gesprochen wird, oft ein und dasselbe Werk an einer anderen Stelle bei einer ganz anderen Gruppe wieder.

[2]) Vgl. pag. 18.

1778.

„A Poetical, Supplicating, Modest, and Affecting Epistle to those Literary Colossuses, the Reviewers.“[1])

Wolcot stellt sich hier anlässlich seines ersten Auftretens vor dem Londoner Publicum gewissermaßen den Recensenten vor und bittet mit gespielter und übertriebener Demuth um ihre Gunst:

„Fathers of Wisdom, a poor Wight befriend;
Oh, hear my simple prayer in simple lays!
In 'formâ pauperis' behold I bend,
And of your Worships ask a little praise.

I am no cormorant for Fame, d'ye see;
I ask not all the Laurel, but a sprig;
Then, hear me, Guardians of the sacred Tree,
And stick a Leaf or two about my wig.[2])

In Sonnet, Ode and Legendary Tale,
Soon will the press my tuneful Works display:
Then do not damn 'em, and prevent the sale;
And your Petitioner shall ever pray.“

Mit ironischer Begeisterung preist er die von der Kritik über alles Maß gelobten Werke der Miss Hannah More, einer Schriftstellerin, die er auch in einer späteren Satire noch einmal angegriffen hat.[3])

„Hail, Bristol town! Bœotia now no more;
Since Garrick's Sappho sings, though rather slowly:
All hail Miss Hannah! worth at least a score
Ay, twenty score of Chatterton and Rowley.“

Er schildert seine Furcht und Befangenheit, bittet um die Protection der Kritiker und verspricht ihnen dafür reichliche Belohnung.

In Vergleich zu Wolcots späteren Erzeugnissen ist diese Satire noch ziemlich zahm und, mit Ausnahme des

---

[1]) Vgl. pag. 15.

[2]) Einen ähnlichen Wunsch hat auch Churchill in *„The Candidate“* geäußert:

„Let one poor sprig of Bay around my head
Bloom while I live, and print me out when dead.“

[3]) *„Nil Admirari“* (1799), vgl. pag. 32.

Ausfalles auf Miss Hannah More, wenig persönlich. Mit den versteckten Anspielungen auf die Bestechlichkeit der Recensenten, auf die Unbeständigkeit ihrer Ansichten, auf die Leichtigkeit, mit der sie sich bei ihrem Urtheile von den Anschauungen der großen Menge leiten lassen, erinnert die Dichtung an die bereits genannten Werke Churchills und Byrons (vgl. pag. 15). —

1782—1786.

„Lyric Odes to the Royal Academicians for 1782. By Peter Pindar, Esq., a distant Relation to the Poet of Thebes, and Laureat to the Academy.“

„More Lyric Odes to the Royal Academicians“ (1783).

„Lyric Odes to the Royal Academicians for 1785.“

„Farewell Odes to the Royal Academicians for the year 1786.“[1])

In halb ernstem, halb ironischem Tone bespricht Wolcot in diesen 61 Oden zeitgenössische Maler und die von ihnen in der Royal Academy ausgestellten Bilder. Er lobt Sir Joshua Reynolds[2]) und Thomas Gainsborough,[3]) spricht mit Anerkennung von Wilson[4]) und Opie[5]), polemisiert gegen den damals sehr beliebten, weit über Gebür geschätzten Amerikaner Benjamin West,[6]) spottet über die Bilder Loutherbourgs,[7]) des Ehepaares Maria und Richard Cosway, des William Peters, und findet auch an Angelica Kauffmann[8]) manches auszustellen. Außerdem aber gibt er den Künstlern Lehren allgemeinster Natur. Er hält den Landschaftsmalern eine besonders drastische Vorlesung, verurtheilt die blinden Nachahmer, schildert den

---

1) Vgl. auch pag. 17 ff.

2) (1723—1792), seit 1768 Präsident der eben eröffneten Malerakademie, besonders als Bildnismaler ausgezeichnet.

3) (1727—1788), Porträt- und Landschaftsmaler.

4) Bekannter Landschaftsmaler, „der englische Claude“.

5) Vgl. pag. 18.

6) Benjamin West (1738—1820), Historienmaler, nach dem Tode Reynolds Präsident der Royal Academy (vgl. pag. 18).

7) Eigentlich Lutherburg (Philipp Jacob), um 1740 zu Fulda geboren, seit 1771 Theaterdecorations- und Historienmaler in London.

8) (1741—1807), lebte seit 1765 in London.

Wert der Zeit und den Schaden der Fettleibigkeit bei Künstlern; einmal berichtet er sogar über den Mövenfang, ein andermal wendet er sich wieder gegen die fremdländischen Mitglieder der Akademie; er tadelt das Benehmen der Damen in den Gemäldegallerien, macht sich über das feierliche, aber magere Diner lustig, das die Akademiker alljährlich veranstalten, schimpft über die schlechte Einrichtung des von Sir William Chambers erbauten Institutes, beschuldigt Luther, dass er der Kirche den Bilderschmuck genommen, macht dazwischen wieder seinem Hasse gegen die Franzosen Luft und findet überall Gelegenheit, Ausfälle gegen den König zu unternehmen, dem er immer wieder sein geringes Kunstverständnis vorhält.

Diese Odensammlungen enthalten, wie fast alle Satiren Wolcots, zur Illustration der in ihnen aufgestellten Behauptungen, eine Anzahl humoristischer Verserzählungen sowie lyrische Gedichte. Andere Zugaben sind ohne wirkliche Beziehung zum behandelten Gegenstande von Wolcot lediglich, um sie unterzubringen, eingeschoben worden. Am bekanntesten ist „Die Geschichte vom Rasiermesserverkäufer“ *(„The Razor-Seller“)* in Ode III der *„Farewell Odes to the Royal Academicians for the year 1786“:*

A Fellow in a market town,
Most musical, cried Razors up and down,
And offer'd twelve for eighteen-pence:
Which certainly seem'd wondrous cheap,
And for the money quite a heap;
As every man would buy, with cash and sense.

A country Bumkin the great offer heard;
Poor Hodge, who suffer'd by a thick black Beard,
That seem'd a Shoe-brush stuck beneath his nose:
And proudly to himself in whispers said,
„This rascal stole the Razors, I suppose.

„No matter if the Fellow be a knave,
Provided that the Razors shave:
It 'sartinly' will be a monstrous prize.“
So home the Clown, with his good fortune, went
Smiling in heart and soul content,
And quickly soaped himself to ears and eyes.

Being well lather'd from a dish or tub,
Hodge now began with grinning pain to grub,
Just like a Hedger cutting Furze:
'Twas a vile Razor! — Then the rest he tried —
All were impostors. „Ah!" Hodge sigh'd,
„I wish my eighteen pence within my purse."

In vain to chase his Beard, and bring the Graces,
He cut, and dug, and winced, and stamp'd, and swore,
Brought blood, and danc'd, blasphem'd, and made wry faces,
And curs'd each Razor's body o'er and o'er.

His Muzzle, form'd of Opposition stuff,
Firm as a Foxite, would not lose its Ruff;
So kept it, laughing at the Steel and Suds.
Hodge, in a passion, stretch'd his angry jaws,
Vowing the direct vengeance, with clench'd claws,
On the vile Cheat that sold the goods,
„Razors! a damn'd confounded dog,
Not fit to scrape a Hog."

Hodge sought the Fellow, found him, and began:
„Perhaps, Master Razor-rogue, to you 't is fun
That people flay themselves out of their lives:
You rascal, for an hour have I been grubbing,
Giving my scoundrel Whiskers here a scrubbing,
With Razors, just like Oyster-knives.
Sirrah! I tell you, you 're a knave
To cry up Razors that can't shave!"

„Friend," quoth the Razor-man, „I am no knave:
As for the Razors you have bought,
Upon my soul, I never thought
That they would s h a v e!"

„Not think they 'd shave!" quoth Hodge with wondering eyes,
A voice not much unlike an Indian yell;
„W h a t w e r e t h e y m a d e f o r, t h e n, you dog? he cries. —
„Made!" quoth the Fellow with a smile, — „t o s e l l".[1]) —

[1]) Für die Popularität dieser Erzählung — wenigstens in der Heimat des Dichters — zeugt der Umstand, dass die Redensart *„Peter Pindar's razors are made to sell (not to shave)"* noch heute in

1785—1795.

„The Lousiad, an Heroi-comic Poem in five cantos.“ [1]

Der Inhalt dieses komischen Heldengedichtes, dem nach Wolcots eigener Angabe[2] eine wahre Begebenheit zugrunde liegt, ist folgender: König Georg (III.) entdeckt beim Mittagessen auf seinem Teller mit grünen Erbsen eine Laus; entsetzt über diesen Vorfall forscht er zunächst, natürlich vergeblich, nach der Herkunft des Thieres und erlässt hierauf den Befehl, dass das gesammte Küchenpersonal die Haare geschoren und Perücken tragen müsse. Die Köche treten zu einer Berathung zusammen und beschließen, sich dieser Ordre zu widersetzen, vorher jedoch eine Petition beim König einzubringen. (I. Gesang, 552 Verse.)

Das Gedicht beginnt ganz in der Weise der alten Epopöen:

The Louse, I sing, who from some head unknown,
Yet born and educated near a Throne,
Dropp'd down (so will'd the dread decree of Fate)
With legs wide sprawling on the Monarch's plate:

— — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — —

Paint, heavenly Muse, the look, the very look
That of the Sovereign's face possession took,
When first he saw the Louse, in solemn state,
Grave as a Spaniard, march across the plate.
Yet, could a Louse a British King surprise.
And like a pair of Saucers stretch his Eyes?
The little Tenant of a mortal head,
Shake the great Ruler of three Realms with dread?
Good Lord! (As Somebody sublimely sings)
What great effects arise from little things!

Cornwall und Devonshire lebendig ist. Eine zweite, ebenfalls volksthümlich gewordene Geschichte ist die von dem Wallfahrer und den Erbsen (*„The Pilgrim and the Peas“*, Ode VI der *„F. O. f. 1786“*), gedruckt bei Chambers, *„Cyclopaedia“*, II., p. 25).

[1]) Vgl. pag. 21.

[2]) *„It was not a louse, but a hair on his plate; you know what I made of it.“* Vgl. auch die Vorrede zu dem Epos.

As many a loving Swain and Nymph can tell,
Who following Nature's law, have loved too well.

— — — — — — — — — — — — — — —

„How, how? what, what? what's that, what's that?“ he cries
With rapid accent, and with staring eyes:
„Look there, look there, what 's got into my house?
A Louse, God bless us! Louse, louse, louse, louse, louse.“

Der II. Gesang (669 Verse) wird mit einer langen 230 Verse umfassenden Anrufung der Musen und des allmächtigen Gewissens *(Conscience)* eingeleitet. Hierauf wird Frau Schwellenberg eingeführt, die deutsche Hüterin der königlichen Garderobe, die ebenso wie ihre Herrin ein schlechtes Englisch spricht. Ihre Genealogie wird mit allen Einzelheiten angegeben. Sie unterstützt den König in seinem Plane, die Köche völlig rasieren zu lassen:

„Yes, sure, as dat my soul is to be saved,
So sure de dirty rascals sal be shaved:
Shaved to de quick be every moder's son,
And curse me if I do not see it done:
De Barbers soon der nasty Locks sal fall on,
Nor leave one standing for a Louse to crawl on.
If on der sculls de razor do not shine,
May gowns and petticoats no more be mine;
Curl, club, and pigtail, all sal go to pot,
For sush cursed nastiness, or I'll be rot:

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

„Thanks, Swelly, thanks, thanks, thanks,“ the king replied;
„Like me, you have not got a grain of pride.
Yes, yes, if I am master of this house,
Yes, yes, the Locks shall fall, and then the Louse.“

He spoke; and to confirm the dreadful doom,
His head he shook, that shook the dining-room.
Thus Jove, of old, the dread, the thundering God,
Shook, when he swore, Olympus with his nod.

Die Köche haben inzwischen eine zweite Versammlung einberufen, in der der oberste Küchenchef die an den König zu richtende Petition verliest (21 sechszeilige Strophen).

Diese droht dem Monarchen sogar mit der Entziehung von Speise und Trank und ermahnt ihn, nachgiebig zu sein, sonst könnte es ihm ergehen wie mit John Wilkes:[1])

Dread Sir, reflect on Johnny Wilkes's fate,
Supported chiefly by a paltry Rabble;
Wilkes bade defiance to your frowns and state,
And got the better in that famous squabble:
Poor was the victory you wish'd to win,
That set the mouth of Europe on the grin.

O King, our Wives are in the Kitchen roaring,
All ready in rebellion now to rise;
They mock our humble method of imploring,
And bid us guard against a wig surprise:
„Yours is the Hair", they cry, „th' Almighty gave ye,
And not a King in Christendom should shave ye."

Lo! on th' event the World impatient looks,
And thinks the joke is carried much too far;
Then, pray, Sir, listen to your faithful Cooks,
Nor in the Palace breed a Civil War:
Loud roar our Band; and, obstinate as Pigs,
Cry, „Locks and Liberty, and damn the Wigs!"

Der III. Gesang (519 Verse) wird mit einer äußerst gelungenen Beschreibung der nun folgenden Nacht eröffnet. Der Schlaf des königlichen Ehepaares, die Ruhe des Palastes, die nur von den zu den Zimmern der Hofdamen schleichenden Lords gestört wird, endlich das Nachtleben auf den Straßen Londons wird in launigen Versen geschildert:

His wisdom dead to sublunary things,
In leaden slumber snored the best of Kings:
In slumber lifeless, with seraphic mien,
Close at his back, too, snored his gentle Queen:
Unlike the Pair of modern days; that weds,
And in one fortnight bawls for different beds.
— — — — — — — — — — — — —

[1]) Der bekannte Demagoge und Publicist.

Still was the Palace, save where now and then
The tell-tale feet of love-designing men,
Night-wandering Lords, soft patting on the floor,
Of Maids of Honour sought the chamber-door;
Obliging door, that, opening to the tap,
Admitted Lords to take a social nap,
And chase most kindly from each timid Maid
The Ghosts that frightful haunt the midnight shade:
For very horrid 'tis, we all must own,
For poor defenceless Nymphs to lie alone;
Since nights are often doleful, dark and drear,
And raise in gentle breasts a world of fear.

Frau Fama berichtet die zwischen König und Küchenpersonal schwebende Angelegenheit der Frau Zwietracht *(Discord)*, welch letztere schließlich die Gestalt von Frau Schwellenberg annimmt. Diese besucht den König in seinen Träumen und bestärkt den immer noch Schwankenden in seinem Entschlusse. In der Gestalt der Frau Haggerdorn (eine andere Würdenträgerin aus dem Hofstaate der Königin) fordert sie den Küchenchef zum Widerstande auf. So sind es eigentlich gar nicht der König und die Köche, sondern die hinter ihnen stehenden, sie beeinflussenden geheimen Mächte, die einander feindlich gegenüberstehen.

Die Köche sind aus Angst und Aufregung darüber, was ihnen der kommende Tag bringen werde, schon sehr zeitlich auf den Beinen. Ihre Furcht malt uns der Dichter in treffenden und umständlichen Vergleichen von epischer Breite:

And now, the Cooks and Scullions left each nest;
And now, behold, they one and all were drest.
Lo! sullen to the Kitchen moved the throng,
Gloom on each eye, and silence on each tongue:
Now making with a few dry chips, a fire,
They sullen sat, their grief commix'd with ire;
Sad ruminating all around the flame,
Like Harry and his Band, of deathless name,
Near Agincourt, expectant of the day
Big with the horrors of a bloody fray;

A fray, that threaten'd his poor little Band,
To sweep it, just like Spiders, to that land
'Terra incognita' yclep'd, which stretches
Afar; — of which, imperfect are our sketches;
Since all who have surveyed this distant bourn,
So welcom'd, were not suffer'd to return.
Thus did the Cooks expect the fatal morn,
When, Sheep-like, every Head was to be shorn.

Now to the whitening East they cast their sight,
And wish'd, but vainly, an eternal night.
Not with less pleasure stares upon the day,
The Wretch condemn'd hard Nature's Debt to pay;
Condemn'd ere noon to act a deed abhorr'd;
To stretch, for Justice' sake, the fatal Cord:
— — — — — — — — — — — — — —
Not with less glee an Old and hopeless Maid
Surveys the Sun ascending from the shade;
A sun that gives a younger Sister's charms,
So hated, to a Bridegroom's happy arms.
— — — — — — — — — — — — —
Not with less pleasure doth a Poet look
On cruel Criticism, which damns his Book,
Or recommends it to that peaceful shore,
Where Books and Bards are never heard of more: —
Than look'd each man, with lengthen'd boding beard,
On that sad morn which doom'd them to be shear'd.

IV. Gesang (318 Verse). Mit Tagesanbruch erheben sich auch der König und seine Gemahlin von ihrem Lager. Die Köche haben sich inzwischen mit ihren Weibern und Töchtern in der Küche versammelt. Der oberste Küchenbeamte *(Clerk of the Kitchen)*, Herr Secker, tritt mit dem Leibraseur des Königs ein und verkündet nochmals den Befehl seiner Majestät. Er muss die rebellischen Reden mehrerer Weiber, die ihn in wenig gewählten Worten angreifen, über sich ergehen lassen. Da erscheint der König mit seiner Gemahlin, den beiden Prinzessinnen und der unvermeidlichen Madame Schwellenberg. Durch die Anwesenheit des Monarchen werden die Weiber und die Köche eingeschüchtert; Mr. Secker, durch denselben Um-

stand muthig gemacht, verkündet zum zweitenmale den Befehl seines Herrn:

And now for Peace did Secker bawl aloud,
And lo! Peace came at once among the Crowd.
In Courts of Justice thus to hush the hum,
„Silence!" the Crier calls, and all is mum: —
„Cooks, Scullions, all, of high and low degree,
Attend, and learn our Monarch's will from me:
Our Sovereign Lord the King, whose word is fate,
Wills in his wisdom to see shaved each Pate;
Then, Gentlemen pray, take your chairs at once;
And let each Barber fall upon his sconce."

Auch der König erklärt ihnen nochmals die Unabänderlichkeit seines Beschlusses:

Calm was the Crowd; when thus the King of Isles,
Firm for the Shave, but yet with kingly smiles:
„You must be shaved; you shall, you must, indeed;
No, no, I shan't let slip a single Head.
A very, filthy, nasty, dirty trick:
The thought on't turns my stomach; makes me sick.
Louse, Louse, a nasty thing; a Louse I hate:
No, no, I'll have no more upon my Plate.
One is sufficient: yes, yes; quite a store —
I'll have no more; no more, I'll have no more."

V. Gesang (504 Verse). Die beiden Prinzessinnen versuchen vergeblich für die Köche zu sprechen. Sie werden vom König-Vater auf ihre Zimmer geschickt. Obwohl der Küchenchef noch einmal das Wort ergreift, um dem Herrscher in bewegten Worten die Grausamkeit seines Befehles vorzuhalten, wird er, wie seine Genossen, durch die Antworten der Frau Schwellenberg, der Königin und zuletzt des Königs selbst derart niedergeschmettert, dass sie schließlich alle den Widerstand aufgeben und der Aufforderung nachkommen. Dies wird von dem Dichter nach einem langen, gegen den König, die Schwellenberg und den Lord Mayor gerichteten Ausfalle erzählt:

Now, to the Cooks, o wandering Muse return,
For, lo! our Readers with impatience burn.

Awed by the voice of King, and Queen, and Page,
And Madame Schwellenberg's relentless rage,
Down sat the Cooks, amid a wondering host;
The Barbours laboured, — and the Locks were lost! —

Nachdem die Raseurgehilfen ihr Werk vollendet, wirft der König den ihrer Locken beraubten Dienern noch einmal ihre große Unsauberkeit vor und behauptet, die Laus müsse ganz sicher von einem unter ihnen stammen. Da plötzlich erhält das Insect, das der König die ganze Zeit hindurch als *corpus delicti* in einer Pillenschachtel mit sich herumgetragen hat, die Gabe der Rede und beginnt nun selbst seine Lebensgeschichte zu erzählen:

„Know, mighty Monarch, I was born and bred
Deep in the burrows of a Page's head;
There took I sweet Lousilla unto Wife,
My soul's delight, the comfort of my life:
But on a day, your Page, Sir, dared invade
Cowslip's sweet lips, your faithful Dairy-maid;
Great was the struggle for the short-lived bliss,
At length he won the long-contested kiss;
When 'mid the struggle thus it came to pass:
Down dropp'd my Wife, and I upon the Lass;
From whence we crawled (and who's without ambition?
Who does not wish to better his condition?)
To you, dread Sir; where, lo, we loved and fed,
Charmed with the fortune of a greater Head;
Where, safe from nail, and comb, and blustering wind,
We nestled in your little Lock behind;
Where many a beauteous Baby plainly proves,
Heaven, like a King's, can bless a Louse's loves;
Where many a time, at Court, I've joined your Grace,
And with you gallop'd in the glorious chase;
Lousilla, too, my Children and my Nits,
Just frighten'd sometimes out of all their wits.
It happen'd, Sir (ah luckless, luckless day!)
I foolish took it in my head to stray:
(How many a father, mother, daughter, son,
Are oft by Curiosity undone!):
Dire wish! for 'midst my travels, urged by Fate,
From You, o King, I fell upon your Plate.

Sad was the Precipice; and now I'm here,
Far from Lousilla, and my Children dear;
Who now, poor souls! in deepest mourning all,
Groan for my presence, and lament my fall.

— — — — — — — — — — — — — —

Thus, Sir, are you mistaken all this while,
And Queen, and Pages that our race revile;
As though our species could not life adorn,
And that th' Almighty made a Louse in scorn."

Wüthend über diese Aussage will der König das Thier mit eigener Hand tödten, aber Zephir entführt die Laus. Er will sie zunächst auf das unter die Sterne versetzte Haar der ptolemäischen Königin Berenice setzen, dann auf die Locke Belindens (der Heldin des Pope'schen Lockenraubes), schließlich aber macht er einen Planeten aus ihr, das „Georgium Sidus" genannt:[1])

„*Lies, lies, lies, lies!*" *replied the furious King;*
„*'Tis no such thing: no, no, 'tis no such thing.*"
Then quick he aim'd, of red-hot anger full,
His nails of vengeance at the Louse's scull,
But Zephir, anxious for his life, drew near,
And sudden bore him to a distant sphere;
In triumph raised the Animal on high,
Where Berenice's Locks adorn the Sky;
But now he wished him nobler fame to share,
And crawl for ever on Belinda's Hair.
Yet to the Louse was greater glory given;
To roll a Planet on the splendid Heaven
And draw of deep Astronomers the ken,
The Georgium Sidus of the Sons of Men. —

Die Beziehung des Schlusses zu Popes Gedicht ist deutlich. Auch dieser erwähnt die Locke der Berenice und lässt die Locke seiner Heldin Belinda als Sternbild am Himmel erscheinen. Überhaupt weisen die beiden Dichtungen manche gemeinsame Züge auf. Schon eine stoffliche Ähnlichkeit ist

[1]) Eine Anspielung auf das durch den deutschen, am englischen Hofe lebenden Astronomen G. Herschel (1781) entdeckte und zu Ehren des Königs sogenannte Gestirn Uranus.

vorhanden. In beiden Fällen handelt es sich schließlich um den ganzen oder theilweisen Verlust des natürlichen Kopfschmuckes und um die darüber ausgebrochenen Feindseligkeiten. Dem Auftreten und Sprechen gewisser personificierter Abstracta, wie *Prudence, Avarice, Discord, Conscience,* deren Behausung, Macht und Thätigkeit geschildert wird, stehen bei Pope die Luftgeister und Dämonen gegenüber, die auf den Gang der Geschichte einwirken, und die Pope wieder dem phantastischen Systeme der Rosenkreuzer entlehnt hatte. Dem Lärm der Köche, der den ganzen Palast durchhallenden Klage „*Lose our locks! Wear a wig! Be shaved!*“ entsprechen bei Pope die lauten Rufe Belindens „*Restore the locks!*“ (im fünften Gesange). Man vergleiche ferner die Besorgnis der Sylphiden und Genien vor der Katastrophe bei Pope und die Angst der Köche und Küchenjungen am Morgen vor der Entscheidung bei Wolcot. Wie Pope, ist es auch unserem Dichter gelungen, am zierlichsten das eingehend zu umschreiben, was am unwesentlichsten ist. (Z. B. der Blick des Königs im ersten Gesange.)

Zwar ist Wolcots Werk gleichzeitig eine rein persönliche Satire auf Georg III., seine Familie und seinen Hof überhaupt, im übrigen jedoch ähnelt es vollkommen den komischen Epen. Der kleine, lächerliche Stoff ist mit dem großen Ernst und der feierlichen Würde, mit der ungeheuren Breite der Darstellung behandelt. In parodistischer Weise sind altepische Stilformen, homerische Gleichnisse von bedeutender Länge nachgebildet.

Die „Lausiade“ ist ebenso wie der Lockenraub in paarweise gereimten, fünffüßigen Jamben geschrieben, ein Versmaß, das Wolcot mit ungemeiner Leichtigkeit beherrscht. Allerdings hat er an dem Epos sehr lange und sorgfältig gearbeitet. Zwischen dem Erscheinen des I. und V. Gesanges liegen zehn Jahre (1785—1795). Es zählt im ganzen 2700 Verse, ist also dreimal so lang als Popes Lockenraub; diese Länge erklärt sich aus der Masse von Abschweifungen, aus den zahreichen Ausfällen gegen den König und Persönlichkeiten des Hofes und aus den langen und umständlichen Vergleichen.

Dem Gedichte liegt eine wahre Begebenheit zugrunde. Nur war es nicht eine Laus, sondern ein Haar, das Georg

auf seinem Teller fand (vgl. pag. 48). Wenn man auch Wülker[1]) zustimmen muss, wenn er sagt, dass „dies schwerlich ein Stoff für die Poesie" sei, so kann man doch anderseits nicht leugnen, dass Wolcots reiche Phantasie auf einer so kleinen und unbedeutenden Begebenheit ein Werk aufbaute, welches durch seinen köstlichen Humor und sarkastischen Witz die Leser das wenig appetitliche Thema vergessen lässt und auch, abgesehen von der damit verbundenen Verspottung des Königs und seines Haushaltes, Situationen von echter Komik und unvergänglicher Wirkung enthält. Immerhin möchten auch wir den Platz, den Wolcot in der Geschichte der englischen Literatur einnimmt, eher durch seine humoristischen Verserzählungen und seine Lyrik als durch dieses komische Helden-Epos rechtfertigen. Von ihm selbst aber, wie von den Zeitgenossen, wurde die „Lausiade" als sein Hauptwerk betrachtet. In der Vorrede stellt er sich mit seiner Dichtung in scherzhaften Wendungen, aus denen der ernsthafte Glaube an eigene Unsterblichkeit durchklingt, neben die bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete des komischen Heldengedichtes:

„The ingenious Author, who ought to be allowed to know somewhat of the matter, hath been heard privately to declare, that in his opinion the 'Batrachomyomachia' of Homer, the 'Secchia Rapita' of Tassoni, the 'Lutrin' of Boileau, the 'Dispensary' of Garth, and the 'Rape of the Lock' of Pope are not to be compared to it; and to exclaim at the same time, with the modest assurance of an Author:

Cedite scriptores Romani, cedite Graii:
Nil ortum in terris Lousiadâ melius!" [2]) —

1786.

„A Poetical and Congratulatory Epistle to James Boswell, Esq., on his Journal of a Tour to the He-

[1]) „Geschichte der englischen Literatur" (1896), p. 433.

[2]) Eine Nachbildung des properzischen Distichons:

„Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio buid maius nascitur Iliade,"

mit welchem Addison einst im *„Spectator"* Miltons *Paradise Lost* angekündigt hatte.

brides with the celebrated Doctor Johnson.“ (Zu dieser wie zur nächsten Satire vgl. pag. 19 ff.)

Der Dichter apostrophiert eingangs den Helden seiner Satire und gibt ihm unmittelbar hintereinander verschiedene, nicht sehr schmeichelhafte Namen:

„*O Boswell, Bozzy,*[1]) *Bruce,*[2]) *whate'er thy name,*
Thou mighty Shark for anecdote and fame.
Thou Jackall, leading Lion Johnson forth,
To eat Macpherson 'midst his native North;
To frighten grave Professors with his roar,
And shake the Hebrides from shore to shore:
All hail! — At length, ambitious Thane, thy rage
To give one spark to Fame's bespangled page
Is amply gratified: a thousand eyes
Survey thy books with rapture and surprise.
Loud of thy Tour, a thousand tongues have spoken,
And wondered that thy bones were never broken.
Triumphant, thou through Time's vast gulf shalt sail,
The Pilot of our Literary Whale;
Close to the Classic Rambler shalt thou cling,
Close as a supple Courtier to a King:
Fate shall not shake thee off, with all its power;
Stuck, like a Bat to some old ivied Tower.
Nay, though thy Johnson ne'er had bless'd thy eyes,
Paoli's deeds had raised thee to the skies:
Yes his broad wing had raised thee (no bad hack),
A Tom-Tit twittering on an Eagle's back.“

Er spottet über Boswells Gewohnheit, alles, auch das Kleinste und Unbedeutendste zu registrieren und jedem Ausspruch Johnsons eine große Bedeutung zuzuschreiben. Boswells Beschreibung von Dr. Johnsons äußerer Erscheinung ist geschickt in Verse gebracht:

„*Who will not, too, thy pen's ‚minutiae‘ bless,*
That gives Posterity the Rambler's Dress?
Methinks I view his full plain suit of brown,
The large grey bushy wig that graced his crown,

1) So nannte ihn Johnson.
2) Boswell leitete seine Abstammung von dem schottischen Nationalhelden ab.

Black worsted stockings, little silver buckles,
And shirt that had no ruffles for his knuckles.
I mark the brown great-coat of cloth he wore,
That two huge Patagonians pocket bore,
Which Patagonians (wondrous to unfold!)
Would fairly both his dictionaries hold.“

Die Thatsache, dass der König an den Schriften Boswells Gefallen findet, ist ihm nur willkommen, um auch gegen diesen loszuziehen, der mit Boswell die Freude an Kleinigkeiten und allerlei Klatsch gemeinsam hat:

„Pleased on thy Book thy Sovereign's eye-balls roll,
Who loves a Gossip's Story from his soul.
Blest with the memory of the Persian King,
He everybody knows, and every thing;
Who 's dead, who 's married, what poor Girl beguil'd
Hath lost a paramour, and found a child;
Which Gardener hath most cabbages and peas,
And which Old Woman hath most hives of bees;
Which Farmer boasts the most prolific sows,
Cocks, hens, geese, turkeys, goats, sheep, bulls and cows;
Which Barber best the Ladies locks can curl;
Which house in Windsor sells the finest Purl;
Which Chimney sweep best beats, in gold array,
His brush and shovel on the first of May;
Whose dancing dogs in rigadoons excell;
And whose the Puppet-show that bears the bell;
Which clever smith the prettiest Man-trap makes,
To save from thieves the Royal ducks and drakes,
The Guinea hens and peacocks, with their eggs,
And catch his loving Subjects by the legs.
Oh! since the Prince of Gossips reads thy book,
To what high honours may not Bozzy look?“ —

„Bozzy and Piozzi, or the British Biographers. A Town Eclogue.“[1])

„When Johnson sought (as Shakespeare says) that bourn
From whence, alas! no travellers return

---

1) Vgl. pag. 19 ff.

(In humbler English, when the Doctor died),
Apollo whimper'd, and the Muses cried;
Parnassus moped for days, in business slack,
And like a Hearse, the Hill was hung with black;
Minerva, sighing for her favourite Son,
Pronounced, with lengthen'd face, the World undone;
Her Owl, too, hooted in so loud a style,
That people might have heard the Bird a mile:
Jove wiped his eyes so red; and told his Wife
He ne'er made Johnson's equal in his life;
And that 't would be a long time ere, if ever,
His art could form a fellow half so clever,
Venus, of all the little Loves the Dam,
With all the Graces, sobb'd for Brother Sam;
Such were the heavenly howlings for his death,
As if Dame Nature had resigned her breath.
Nor less sonorous was the grief, I ween,
Amidst the natives of our earthly scene:
From Beggars, to the Great who hold the helm,
One Johnso-mania raged through all the Realm."

Boswell und Mrs. Thrale-Piozzi haben die Absicht, ein Leben Johnsons zu schreiben. Um nun ihre Befähigung darzuthun, haben sie sich entschlossen, Sir John Hawkins (selbst ein Biograph Johnsons) zum Richter anzurufen und ihm abwechselnd Proben ihrer Erzählungskunst zu geben. Hawkins muss sich nun ungefähr fünfzig der langweiligsten und pointelosesten „Anekdoten" aus Johnsons Leben anhören. Dieselben sind aus Boswells[1]) und Piozzis[2]) Werken entnommen und von Wolcot unter steter Anführung der entsprechenden Seitenzahl in Reime gebracht.

Madame Piozzi.[3])

„Dear Doctor Johnson was in size an Ox;
And from his uncle Andrew learn'd to box;
A man to Wrestlers and to Bruisers dear,
Who kept the ring in Smithfield a whole year.

[1]) *„Anecdotes of Dr. Johnson"* (1786), vgl. pag. 19.

[2]) *„Journal of a Tour to the Hebrides with the celebrated Doctor Johnson"* (1785), vgl. pag. 19.

[3]) *„Anecdotes of Dr. Johnson"*, pag. 5.

The Doctor had an uncle, too, ador'd,
By jumping gentry called Cornelius Ford;
Who jump'd in Boots, which Jumpers never choose
Far as a famous Jumper jump'd in Shoes.“

Bozzy.[1])

„At supper rose a dialogue on Witches,
When Crosbie said there could not be such bitches;
And that 'twas blasphemy to think such Hags
Could stir up storms, and on their broomstick Nags
Gallop along the air with wondrous pace,
And boldly fly in God Almighty's face:
But Johnson answer'd him: 'There might be Witches
Nought proved the non-existence of the bitches.'“

Madame Piozzi.[2])

„When Johnson was a child, and swallowed pap,
'Twas in his Mother's old maid Catherine's lap.
There while he sat, he took in wondrous Learning;
For much his Bowels were for knowledge yearning:
There heard the story which we Britons brag on,
The story of Saint George and eke the Dragon.“

Bozzy.[3])

„When Foote his leg, by some misfortune, broke
Says I to Johnson, all by way of joke,
'Sam, Sir, in Paragraph will soon be clever,
And take off Peter better now than ever.'
On which says Johnson, without hesitation,
'George[4]) *will rejoice at Foote's depeditation.'*
On which says I (a penetrating elf!),
'Doctor, I'm sure you coin'd that word yourself.'
On which he laugh'd, and said I had divin'd it,
For bonâ fide he had really coin'd it:
'And, yet, of all the words I've coin'd', says he,
'My Dictionary, Sir, contains but three.'“

---

1) *„Journal of a Tour to the Hebrides with the celebrated Doctor Johnson“*, pag. 39.

2) *„Anecdotes“*, pag. 15.

3) *„Journal“*, pag. 15.

4) *„George Faulkner, the printer at Dublin, taken off by Foote under the character of Peter Paragraph.“* (Fußnote von Wolcot.)

Madame Piozzi.[1])

„Dear Doctor Johnson left off Drinks fermented;
With quarts of chocolate and cream contented:
Yet often down his throat's prodigious gutter,
Poor man! he poured a flood of melted butter.“

Hawkins hört eine Zeit lang geduldig zu, als aber schließlich beide zu streiten beginnen, da beendet er plötzlich ihre Auseinandersetzungen:

„Zounds, Madam! mind the duties of a Wife,
And dream no more of Doctor Johnson's Life:
A happy knowledge in a Pie or Pudding
Will more delight your friends than all your Studying;
One Cut from Venison, to the heart can speak
Stronger than ten Quotations from the Greek;
One fat Sirloin possesses more sublime
Than all the airy castles built by Rhyme;
Blest, in one Pint of Porter, lo! my belly can
Find raptures, not in all the Floods of Helicon.
Enough those Anecdotes your powers have shown:
Sam's Life, dear Ma'am, will only damn your own.“

Ähnlich wird auch Boswell selbst abgefertigt:

„For thee, James Boswell, may the hand of Fate
Arrest they Goose-quill, and confine thy Prate:
Thy Egotisms the World disgusted hears;
Then load with vanities no more our ears,
Like some lone Puppy, yelping all night long,
That tires the very echoes with his tongue.
Yet, should it lie beyond the powers of Fate
To stop thy pen, and still thy darling prate:
To live in solitude, oh! be thy luck,
A chattering Magpie on the Isle of Muck.“ —

1787.

„*Ode upon Ode, or A Peep at Saint James's, or New Year's Day, or What You Will.*“

Eine sehr lange, 1150 Verse umfassende Dichtung.

[1]) „*Anecdotes*“, pag. 102.

Pindar wendet sich zunächst gegen den Hofdichter Thomas Warton. Wie alljährlich hatte derselbe auch in diesem Jahre ein Neujahrsgedicht verfassen müssen, welches dann, ebenfalls wie alljährlich, von den Majestäten und dem gesammten Hofe mit dem nämlichen kritiklosen Beifall aufgenommen worden war, wie die früheren. Dies bildet für Wolcot den Anlass, den poëta laureatus, den König und die zahlreichen im königlichen Dráwing-room anlässlich der Recitation der Ode versammelten Höflinge und Gäste mit seinem Spotte zu überschütten.

„Know, Reader, that the Laureat's post sublime
Is destined to record, in handsome Rhyme,
The Deeds of British Monarchs, twice a year:
If great, how happy is the tuneful tongue!
If pitiful (as Shakespeare[1]*) says) the Song*
Must 'suckle Fools, and chronicle Small Beer.'

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

The Poet 'moulds his harp to manners mild'
(Quoth Tom;) to monarchs who, with rapture wild,
Hear their own Praise with mouths of gaping Wonder,
And catch each crotchet of the Birthday Thunder:
Crotchets that scorn the praise of common folly;
Though not most musical, most melancholy."

In einem Zwiegespräche mit Warton setzt er sich mit diesem über seine Ansichten in Bezug auf das Königthum auseinander. Es habe auch große und bewundernswerte Herrscher gegeben: Stanislaus von Polen, Friedrich der Große; an seinem Könige aber, ebensowenig wie an seiner deutschen, von den Grazien vernachlässigten, mit überflüssig viel armen Verwandten gesegneten Gemahlin finde er nichts zu bewundern. Er erzählt einige Anekdoten über den König. *(„A King and a Brickmaker".)* Dazwischen beschäftigt er sich auch einmal mit dem Ankläger Hastings', Edmund Burke, an dessen Aufrichtigkeit er nicht glauben will:

„Give Mun[2]*) a sop, forgot will be complaint;*
Britain be safe, and Hastings prove a Saint."

---

[1]) Othello, II, 1.
[2]) Volksthümliche Abkürzung für Edmund (Burke).

Gleichwohl mag er in der Angelegenheit der ostindischen Compagnie keiner bestimmten Partei angehören; er ist nur auf der Suche nach der Wahrheit:

„To Pitt or Fox I never did belong,
Truth, truth I seek; so help me God of Song.“ —

„An Apologetic Postscript to Ode upon Ode.“

Hier entschuldigt sich der Dichter weitschweifig, dass er stets Könige zu Helden seiner Satiren mache. Er sei durchaus kein Königshasser:

„My sense of Kings though freely I impart,
I hate not Royalty; Heaven knows my heart.
Princes and Princesses I like, so loyal:
Great George's Children are my great delight;
The sweet Augusta, and sweet Princess Royal,
Obtain my love by day, and prayers by night.
Yes I like kings: and oft look back with pride
Upon the Edwards, Harries of our isle;
Great souls, in virtue as in valour tried,
Whose Actions bid the cheek of Britons smile.“

Aber man müsse den Herrschern, die nur von falschen Schmeichlern und unaufrichtigen Höflingen umgeben seien, die Wahrheit sagen, nur so könnten sie auf den rechten Weg geführt werden. Er hofft also durch seine Satiren zu bessern und zu bekehren:

„My Ridicule, with humour fraught and wit,
Is that satiric friend, a gouty Fit,
Which bites men into Health and rosy Cheeks.“

In dieser Dichtung findet sich neben anderen auch die bekannte, von dem berühmten Caricaturenzeichner jener Tage, James Gillray,[1]) prächtig illustrierte Geschichte *„The Apple Dumplings and the King“*, die ein Erlebnis Georgs auf einem seiner einsamen Spaziergänge behandelt.[2]) —

„Instructions to a Celebrated Laureat, alias The Progress of Curiosity, alias A Birthday Ode, alias Mr. Whitbread's Brewhouse.“

---

[1]) Vgl. pag. 22.

[2]) Gedruckt bei Chambers, a. a. O., pag. 26.

Diese äußerst witzige Satire hängt ebenfalls mit dem Angriffe auf Warton zusammen. Wie in der vorigen ist dies jedoch auch hier lediglich der Ausgangspunkt, um den König selbst anzugreifen und lächerlich zu machen.

Die Dichtung behandelt den Besuch des Königs in der Londoner Brauerei des Mr. Whitbread. Pindar bringt dem Poëta Laureatus das Ganze als ein Modell für eine Geburtstagsode dar, indem er ihm klarzumachen versucht, es sei des Hofdichters Pflicht, statt den Königen Thaten zuzuschreiben, die sie niemals begangen haben, ihren wirklichen Geschmack und ihre wahren Tugenden hervorzuheben. So glaubt er, dass z. B. das Interesse des Königs für die Bierbereitung und die Thaten, zu denen dieses Interesse führt, würdig seien, in Versen verherrlicht zu werden. Und nun berichtet er, wie in dem Kopfe des Königs die Idee des Besuches entsprang, wie dieser mit seiner Begleitung in die Brauerei des Herrn Whitbread kommt, der die Last einer solchen Auszeichnung kaum zu tragen weiß. Der König beginnt seinen Rundgang durch das Etablissement, stellt nach seiner Gewohnheit eine Unmasse von Fragen an den Besitzer und macht eine Menge von wenig geistreichen Bemerkungen, die in unterhaltender Weise wiedergegeben werden.[1])

1788.

„Brother Peter to Brother Tom,[2]) An Expostulatory Epistle.“

Noch ist der Poëta Laureatus nicht abgethan; auch dieses Gedicht ist eine Satire gegen den Hofdichter und seinen so wenig kunstverständigen Brotgeber. Pindar verwahrt sich aufs neue dagegen, dass er den König hasse, solange er mit der Besingung seiner Schwächen und Narrheiten Geld verdiene:

The World may call me Liar, but sincerely
I love him; for a Partner love him dearly:
While his great name is on the firm, I'm sure
My credit with the Public is secure.

---

[1]) Gedruckt bei Chambers, a. a. O. (*„Whitbread's Brewery visited by their Majesties.“*)

[2]) Thomas (Warton).

Yes, beef shall grace my spit, and ale shall flow,
As long as it continues ***George and Co.****;*
That is to say, in plainer metre,
„George and Peter".

— — — — — — — — — — — —

Howe'er the World t'abuse me may be given,
I cannot do without Crown'd Heads, by Heaven:
Bards must have Subjects that their genius suit;
And if I've not Crown'd Heads I must be mute.

My Verse is somewhat like a Game at Whist;
Which Game, though play'd by people e'er so keen,
Cannot with much success, alas, exist,
Except their hands possess a King and Queen.

Ein Vergleich, den Pindar zwischen den Tugenden und Vorzügen des Prinzen von Wales und denen des Herrschers anstellt, fällt natürlich ungemein zum Vortheile des Sohnes aus, für den Wolcot überhaupt große Sympathie besaß:

A Prince of Science, in the arts so chaste;
A Giant to him in the world of taste;
Who from an envious cloud one day shall spring,
And prove that dignity may clothe a King: —

Der König liebt allerhand Spielereien, er bindet Bücher, der Sohn liest sie lieber:

No man binds Books as well as George the Third,
By thirst of Leather-glory spurr'd:
At Bookbinders he oft is seen to laugh,
And wondrous is the King in sheep or calf.

But see! the Prince upon such labours looks
Fastidious down, and only readeth Books:
Here by the Sire the Son is much surpass'd;
Which Fame should publish on her loudest blast.

Er verhöhnt den König und seine Gemahlin ob ihrer großen Sparsamkeit, ihres Geizes. Diesen Vorwurf konnte man nun allerdings dem leichtlebigen, damals sechzehnjährigen Prinzen von Wales nicht machen, dem das Parlament zu wiederholtenmalen große Summen zu seiner Unterstützung und Deckung seiner Schulden bewilligen musste. —

„Peter's Pension, A Solemn Epistle to a Sublime Personage."[1])

Das Gedicht ist eine Mischung von ernsten und heiteren Gedanken. Es schildert den Lärm, der in ganz London wegen der Pensionsangelegenheit geschlagen wird:

Prodigious is the shake around:
Still London keeps (thank God) her ground,
Yet how th' Exchange and Coffee-houses ring!
Nothing is heard but „Peter and the King".
The handsome Bar-maids stare, as mute as fishes;
And sallow Waiters, frightened, drop their dishes
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
But lo! unto the lofty skies,
Of sound this wonderful ascension
Doth verily, my Liege, from this arise; —
That you have given the gentle Bard a Pension.
— — — — — — — — — — — — — — —
In vain I tell the world around
That I have not *a Pension found;*
Which speech of simple truth the Mob enrages:
„Peter this is an arrant lie;
The fact is clear, too clear," they cry;
„Thou hast already touch'd a quarter's wages.[1])
Varlet, it always was thy vile intention;
Thou hast, thou hast, thou Liar, got a Pension."

Indem Peter die Pension zurückweist, lässt er aber stets durchblicken, dass er vielleicht seine Meinung ändern könnte:

„I will not swear, point blank, I shall not alter:
A Saint (my namesake) e'en was known to falter."

Trefflich ist das Entsetzen der Wochenschriften und der Tagesblätter geschildert, die jetzt nach Pindars angeblicher Pensionierung und seinem daraus erklärten Stillschweigen eine Menge Leser zu verlieren fürchten:

The Morning and the Evening Papers,
Struck by the sound, are in the vapours,

[1]) Über die Entstehungsgeschichte, vgl. pag. 23.

And mourn, and droop to think I'm dead:
Stunn'd by the unexpected news,
The Magazines and the Reviews
For grief can scarcely lift the head.

„Nothing but poor mechanic stuff," they cry,
„Shall now be quoted for the public eye;
Nothing original in song;
No novelty of images and thought
Before our fair Tribunal shall be brought,
But trifling transpositions of our tongue."

Außerdem hat der Dichter eine Anzahl lyrischer Gedichte und witziger Erzählungen eingeschoben, um dadurch dem Könige zu beweisen, dass er durchaus kein Teufel von einem Menschen sei; er könne auch Liebeslieder dichten und harmlos witzig sein. Darunter ist die Geschichte vom *„Farmer George"* und seinen von Hunden todtgebissenen, aber trotzdem auf dem Markte zum Verkaufe ausgestellten Schafen[1]) und die Geschichte von dem Jagdritte des Königs mit *Parson Young.*[2]) —

„Peter's Prophecy, or the President and Poet, or an Important Epistle to Sir Joseph Banks on the Approaching Election of a President of the Royal Society."

Diese wie die folgende Satire wendet sich anlässlich der Neuwahl eines Präsidenten der *Royal Society* gegen den bisherigen Präsidenten und Naturforscher Sir Joseph Banks, einen Mann, der für die Wissenschaft Bedeutendes geleistet hat, dessen ernste Forschungen auf dem Gebiete der Zoologie und besonders der Schmetterlingskunde aber für Wolcot nur lächerlich waren.[3])

Er wirft in einem Zwiegespräche mit dem großen Gelehrten diesem vor, dass er ein Förderer lächerlicher Detailforschungen sei *(„Lord Paramount of Moth Debate")* und dass er den erhabenen Wissenschaften der Mathematik und Astronomie feindlich gegenüberstehe. Er solle daher nicht hoffen, den Präsidentenstuhl zu besteigen, den vor ihm

---

1) *„The Royal Sheep."*
2) *„The King and Parson Young."*
3) Vgl. auch pag. 27.

ein Newton innegehabt habe. Der Titel *Peter's Prophecy* bezieht sich auf den Tag der Wahl, den 30. November (heil. Andreas), vor welchem das Gedicht veröffentlicht wurde: „*Beware, Sir Joseph Banks, Saint Andrew's day!*" ruft er dem Caesar-Banks zu.

Auch gegen andere Vertreter der Wissenschaft, so gegen den hochverdienten Astronomen G. Herschel, der am Hofe Georgs eine sehr freundliche Aufnahme gefunden hatte, macht der Dichter Ausfälle; er hasste ihn als Fremden und Günstling des Monarchen. —

„*Sir Joseph Banks and the Emperor of Morocco: a Tale.*"

Der wissensdurstige, namentlich „in Schmetterlingen sehr bewanderte"[1]) Präsident befindet sich auf der Jagd nach seltenen Exemplaren dieser Gattung. Da sieht er plötzlich einen besonders schönen Vertreter der Species „Kaiser von Morocco" auffliegen. Er widmet sich sofort auf das eifrigste der Verfolgung des wunderbaren Thieres und hat dabei eine Menge kleiner Unfälle, wie sie eben jedem allzuhitzigen Sammler begegnen können. Er stürzt einigemale, geräth über Hecken und Zäune in Privatgärten, deren Betreten untersagt ist, zerstört kostbare Blumenbeete und muss schließlich, ganz beschmutzt und von dem Gärtner, den er niedergeworfen, für einen Flüchtling des Irrenhauses gehalten, mit zerrissenen Kleidern nach Hause zurückkehren, ohne in seinem edlen Streben von Erfolg gekrönt worden zu sein.

Wiewohl auch hier die Berechtigung zum Spotte in Abrede gestellt werden muss, so kann man anderseits doch nicht leugnen, dass die Situation so reich an Komik und mit solchem Geschick ausgebeutet ist, dass sie auch losgelöst von allem Persönlichen als freie Erfindung ihre Wirkung thut. Vielleicht hat Wolcot die Idee zu dem Ganzen der Erzählung des Sir Nicholas Gimcrack im *Tatler (December 7th 1710)* entlehnt. Als Probe dieser lustigen Geschichte seien folgende Strophen angeführt:

„ . . . . . *forth Sir Joseph hies,*
Hope in his heart, and eagles in his eyes:

---

[1]) „*The President, in Butterflies profound.*"

Just like a Pointer, quartering well his ground,
He nimbly trots the field around,
At length, to bless his hunting-ambulation,
Up rose a native of the fluttering nation.

Broad stared Sir Joseph, as if struck by thunder
(For much, indeed, are eyes enlarged by wonder),
When from a dale of dung, or some such thing,
An 'Emperor of Morocco' rear'd his wing.

— — — — — — — — — — — — —

Not with more true delight a Lover views
The blushing Orient leading on the day
That gives a blooming Partner to his arms,
In virtues rich, and rich in youthful charms,
To bid the hours with rapture glide away:

— — — — — — — — — — — — —

Than did the President so keen espy
The Butterfly.

Lightly with winnowing wings amid the land,
His Moorish Majesty in circles flew.
With sturdy striding legs, and outstretch'd hand,
The Virtuoso did his Prey pursue.

He strikes, he misses; strikes again: he grins,
And sees in thought the Monarch fix'd with pins:
Sees him on paper giving up the ghost,
Nail'd like a Hawk, or Martyr to a post.

Oft fell Sir Joseph on the slippery plain;
Like patriot Eden, fell to rise again.
The Emperor smiling sported on before:
Like Phœbus coursing Daphne was the chace,
But not so was the meaning of the race:
Sir Joseph run to kill, not kiss, the Moor." —

1789.

„*A Poetical Epistle to a Falling Minister: also An Imitation of the twelfth Ode of Horace.*"

Die Dichtung beschäftigt sich ausschließlich mit dem Premierminister Georgs, dem damals zwanzigjährigen William Pitt. In patriotischer Begeisterung, doch als warmer Anhänger der Opposition, erblickt Wolcot in diesem Jüng-

ling den Feind seines Vaterlandes und wirft ihm in ernsten Worten vor, das Unglück des Reiches, die Unruhen in Irland verursacht zu haben:

„Blind to an artful Boy's insidious wiles,
Why rests the Genius of the Queen of Isles?
While Liberty in irons sounds th' alarm,
Why hangs Suspense on Virtue's coward arm?
While Tyranny prepares her jails and thongs,
Why sleeps the Sword of Justice o'er our wrongs?
Oh! meanly founding on a Father's fame,
To Britains highest seat a daring claim;
Oh! if thy face one blush could ever boast,
And that lorn sign of virtue be not lost;
Now on thy visage let the stranger burn,
And glow for deeds that bid an Empire mourn.

Drawn from a garret by the Royal Sire,
Warm'd like a Viper by his friendly fire,
What hath thy gratitude sublimely done? —
Fix'd, like the Snake, thy fang upon the Son.

Yes, thou most generous Youth: thy hostile art
Hath lodged a poisonous shaft in Britain's heart:
Thy arm hath dragged the Column to the ground,
The sacred wonder of the Realms around,
To make snug, comfortable Habitations
For thee and all thy pitiful Relations.

— — — — — — — — — — — —

Art thou the Youth on whom the Virtues smile,
The boasted Saviour of our sinking isle?
O'er such, Oblivion, be thy wing display'd!
Oh! waft them from the Gibbet to thy Shade!

Yet what expect from thee, whose icy breast,
A stranger to their charm, the Loves detest?
Thee o'er whose heart the fascinating Pow'r
Ne'er knew the triumph of one soften'd hour?
To give thy flinty soul the tender sigh,
Vain is the radiance of the brightest eye;
In vain for thee of beauty blooms the rose;
In vain the swelling bossom spreads its snows:

O Joseph thou, against the sex to strive;
Dead to those charms that keep the World alive.“

Von *Dame Prudence* belehrt, dass es für ihn, den Dichter, besser und vortheilhafter wäre, zu schmeicheln, statt die Wahrheit zu sagen, entschließt er sich, seinem großen Vorgänger Pope zu folgen und eine Nachahmung einer horazischen Ode zu Ehren Pitts und seiner Genossen zu dichten. Diese folgt nun, in freier Form die zwölfte Ode des ersten Buches: *„Quem virum aut heroa lyra vel acri,“* travestierend. *(„On Messieurs Pitt and Co.“)* Außer Pitt werden darin noch andere Mitglieder der Regierung, Thurlow, Camden, Brudenell, Rolle u. a. angegriffen. —

„Subjects for Painters.“

Diese gegen die Mitglieder der *Royal Academy* gerichtete Satire[1]) enthält neben persönlichen Ausfällen und höchst beherzigenswerten kunstkritischen Bemerkungen eine Sammlung lyrischer und epischer Gedichte sowie einzelne kurz angedeutete Scenen, die Wolcot in der mehr oder weniger ernstgemeinten Absicht vorbringt, um sie den Malern als Vorwürfe für ihre Bilder zu empfehlen. Die drolligsten darunter sind *„The tender husband“*, die Geschichte eines Gatten, der über den erlösenden Tod seiner Frau in eine Art freudiger Trauer versetzt wird, — *„Eine Ode an den Teufel“*, der zu seinem Erfolge beglückwünscht wird, — und die Anekdote von Frau Levi und ihrem Sohne *(„The Jewess and her Son“)*, die im Theater das Eintrittsgeld für ihren Sohn zurückverlangt, weil er von der Gallerie in das Parterre gestürzt ist, sich das Genick gebrochen und daher von der Vorstellung nichts gesehen hat. Unter den lyrischen Gedichten ist das an „Delia“ gerichtete Lied *(„Song to Delia“)* bemerkenswert, weil es offenbar ein Jugenderzeugnis Wolcots aus der Zeit seines Aufenthaltes in Fowey ist (vgl. pag. 10):

Song to Delia.

Forlorn I seek the silent scene,
To keep the image of my Fair;
Pale o'er the fountain's brink I lean,
And view the Spectre of Despair.

[1]) Vgl. die Satiren gegen dieselben Künstler (1782—86) pag. 45 ff.

Why should my heart forget its woe?
The Virgin would have mourn'd for me.
O Nymph, th' eternal tear shall flow;
The sigh unceasing breathe of thee.
Forgetful of his parted Maid,
Too many an unfeeling Swain
Forsakes of Solitude the shade,
For Pleasure's gay and wanton train.
Yet, yet of constancy they boast!
Their easy hearts their tongues belie.
Who loves, reveres the Fair One's ghost,
And seeks a Pleasure in a Sigh. —

„*Expostulatory Odes to a Great Duke and a Little Lord.*"

Diese Oden gründen sich auf die Wahrnehmung Wolcots, dass die beiden Pairs (gemeint sind der Herzog von Jenkinson und Lord Osborne)

„*Are hunting Treason 'midst his Publications;*
Hunting, like Blood-hounds with the keenest noses:
Which hound-like hunting naturally supposes
The Bard dared satirize the King of Nations."

Wolcot affectiert große Bestürzung und Trauer über eine solche Zumuthung, als könne er „*pour th' unloyal line*" und versucht sich zu entschuldigen. Wie in anderen Gedichten verwahrt er sich auch hier gegen den Vorwurf der Majestätsbeleidigung und des Hochverrathes. Er liebe es nur zu lachen und lachend die Wahrheit zu sagen:

„*Right honest Watch-dogs of the State*
I like to smile at Kings, but treason hate.
I, Peter, perpetrate so foul a thing!
I offer mischief to so good a King!
Now be it known to all the Realms around,
I would not lose my Liege for twenty pound.
In general Authors are such coward things,
They fear to speak their sentiments of Kings.
Till those same Kings are dead; and then the crowd
(Just like a pack of Hounds), Historian, Bard
With Throats of Thunder run his memory hard,
And try to tear him piecemeal from his shroud.

Now, if we wish a Monarch to reclaim,
In God's name let us speak before he's dead;
Or else 'tis ten to one we miss our aim,
By staying till the Fates have cut his thread:
After this operation of the knife,
I ne'er knew reformation, in my life.

And yet, what is the greatest King when dead,
When dust and worm his eyes and ears o'erspread,
And low he lies beneath the stone? —
The man who millions call'd his own,
Howe'er his Spectre may be willing,
Cannot give change t'ye for a shilling."

Er weiß seinem Könige nur eine verdienstliche That zuzuschreiben:

„An act is his my heart with rapture hails —
George gave the world the Prince of Wales:
A Prince who when he fills Old England's Throne
The Virtues and fair Science shall surround it;
And when he quits the Sceptre, all shall own
He left it as unsullied as he found it."

Man werfe ihm (dem Dichter) vor, er sei eintönig mit seinen endlosen Angriffen auf den König; das sei schließlich auch Milton, der sich durch zwölf Gesänge mit einem einzigen Helden befasse. Warum verfolgt man ihn überhaupt, der sich in so freundlicher, harmloser Weise über seinen König und seine Zeiten lustig macht? Man denke doch an Churchill und Junius, welche Sprache haben diese geführt?! Durch vierzehn Oden behält Pindar diesen etwas ernsteren Ton bei; dann kann er nicht länger zurückhalten, er wirft die Maske weg und sagt (Ode XV):

„Pray, let me laugh, my Lords; I must, I will,
My Lords, my laughing muscles can't lie still:
Unpolish'd in the supple schools of France,
I cannot burst to pleasure complaisance.

Care to our coffin adds a nail, no doubt:
And every grin, so merry draws one out.
I own, I like to laugh, and hate to sigh;

And think that risibility was given
For human happiness by gracious Heaven:
And that we came not into life to cry!"

In einer der letzten Oden (XVI) zählt er alle die kleinen Spielereien auf, die der König betreibt, statt sich den großen Aufgaben der Regierung zu widmen. —

1790.

„*A Benevolent Epistle to Silvanus Urban; alias Master John Nichols, Printer, Common-Councilman of Farringdon Ward, and Censor General of Literature: not forgetting Master William Hayley. To which is added, An Elegy to Apollo; also Sir Joseph Banks and the Boiled Fleas, an Ode.*"

Das Gedicht beschäftigt sich zunächst mit John Nichols, dem Herausgeber des „*Gentleman's Magazine*" (vgl. pag. 32 ff.).

Pindar entschuldigt sich, dass er, der früher ganz andere, höhere Stoffe behandelt, jetzt zu einem Buchdrucker und Zeitungsschreiber herabsteige. Er resumiert dabei seine bisherige Thätigkeit:

„*I who, regardless of the Courtier throng,*
To Kings, and Lords, and Commons, tuned the Song;
Bade Tom,[1]) *no more indulge the golden dream,*
And kindly wish'd his wit a wiser Theme;
Struck to the Lime and Mortar Knight[2]) *the string;*
And hail'd of Butterflies the nursing King[3]).
— — — — — — — — — — — —
I who to Men of Canvas struck the Lyre,
And set with Rhyme th' Academy on fire;
O'er Mount Parnassus Jove-like cast my shoe;
At Poets smiled and Poetesses too:
— — — — — — — — — — — —
I who to grave Reviewers sigh'd my pray'r
Submissive bending at the Critic Chair;[4])
— — — — — — — — — — — —

[1]) Thomas Warton.
[2]) Sir William Chambers, der Architekt und Gartenkünstler („*Lyric Odes to the R. A. for 1785*").
[3]) Sir Joseph Banks.
[4]) „*Epistle to the Reviewers*" (vgl. pag. 44).

I who Sam Whitbread's Brewhouse praised in song,
So highly honour'd by the Royal Throng;
Berhymed a goodly Monarch and his Spouse,
Miss Whitbread's Curtseys, Mister Whitbread's Bows,[1])

— — — — — — — — — — — — —

I who to Pitt the chords in anger struck,
Who whelm'd his Prince so gracefully with muck;
Lycurgus Pitt, whose penetrating eyes
Behold the fount of freedom in excise;
Whose patriot logic possibly maintains
Th' identity of liberty and chains:

— — — — — — — — — — — —

I who on such rich subjects deign'd to shine,
Now tune to once-a-Printer's-Devil the line;
But now no more a Devil, with Atlas mien
The great Supporter of a Magazine."[2])

Nachdem er sich in über 400 Versen in Ausfällen und Verspottungen gegen John Nichols ergangen hat, beklagt er sich in der „*Elegy to Apollo*" über die feindselige Haltung gewisser Kritiker und Autoren, darunter William Hayley's (des Cowper-Biographen und Mitarbeiters Nichols'), sowie verschiedener Mitglieder des Blue-Stocking Clubs (Miss Hannah More, Mrs. Thrale-Piozzi, Mrs. Montagu)[3]):

„*Yet how have I offended, Phœbus say,*
To get so much ill blood, such cursing looks?
Is it because my more ambitious Lay
Disdains to visit Trunk-makers and Cooks:

To go with theirs to Grocers, and to men
Who fortune in that weed Tobacco see;
From thence come deeply laden back agen
With sugar, Pigtail, Pepper and Rappee?

The Man of Words, of stilt-supported phrase,
The glistering Hayley, scorns whate'er I write:
This Will-o'wisp of Verse disdains my Lays;
Tales, Odes, nor Lousiads, yield the least delight: —

---

1) „*Whitbread's Brewery visited by their Majesties*" (vgl. pag. 65).
2) „*The Gentleman's Magazine.*"
3) Vgl. pag. 31 ff.

So „lofty“, yet in ware so „humble“ dealing;
So „classically tasteless; big with nought“;
So „tender“, yet so „destitute of feeling“;
So „sentimental“, too, „without a thought“.[1])

I see the Band of Bluestockings arise,
Historic, critic and poetic Dames:
This lifts her palms, and that her marvelling eyes;
And squeaks 'The fellow's stuff should feel the flames;

'Such is the Way his works should come to light.' —
Thus rail those Dames of classic Erudition;
Thus leagued with Wit, unmerciful they bite,
Thy favourite Bard, o Phœbus and Physician.“

Er tröstet sich jedoch mit vielem Selbstbewusstsein, indem er an Apollo die Frage stellt:

„God of us Lyrics, shall I rouse my Rhyme,
Confound the Gang, and vindicate my Lays;
Or calmly leave them to devouring Time,
Who dines upon such Witlings every day?“

Zum Schlusse fällt er nochmals über Banks her; er macht sich über ihn lustig und erzählt, wie dieser große Naturhistoriker die Flöhe unter die Gattung der Krebse eingereiht und dies dadurch habe rechtfertigen wollen, dass die Flöhe wie die Krebse beim Kochen roth würden. Sein Versuch misslingt, die Flöhe bleiben Flöhe. —

„A Rowland for an Oliver, or, A Poetical Answer to the benevolent Epistle of Mr. Peter Pindar. Also the Manuscript Odes, Songs, Letters, etc. etc. of the above Mr. Peter Pindar, now first published by Sylvanus Urban.“

Wolcot lässt hier den durch seine letzte Satire angegriffenen Sylvanus Urban (John Nichols) zu Worte kommen. Eine lange, Nichols in den Mund gelegte Vorrede in Prosa erzählt nebst anderen Dingen auch die Entstehungsgeschichte des Werkes.

Als Entgegnung auf die gegen ihn von Pindar vorgebrachten Vorwürfe, überschüttet Nichols letzteren mit

[1]) Offenbar aus einer von Hayley herrührenden, abfälligen Kritik von Wolcots Dichtungen.

Schmähungen und Spott und streicht sich dabei selbst soviel als möglich heraus. Um aber das Publicum von der Richtigkeit seiner an Pindars Werken geübten Kritik zu überzeugen, bringt der fingierte Verfasser Proben Pindarischer Muse, ein willkommener Anlass für Wolcot, um einige seiner in Cornwall und Devonshire entstandenen Jugendgedichte (*„To Delia“* [vgl. p. 10], *„To Fortune“*, *„Ode to my Barn“)* und andere auf Jamaika, in Bath und London verfasste Dichtungen burlesk-erotischen Charakters hier unterzubringen. Zwei dieser Lieder seien als Proben ausgewählt.

Ode.

(Von Sylvanus Urban mit folgender Bemerkung versehen: *„An insupportable Apology for keeping Mistresses; and a Laugh at that most respectable State, Matrimony.“*)

„That I have often been in Love, deep Love,
A hundred doleful Ditties plainly prove.
By Marriage never have I been disjointed;
For Matrimony deals prodigious blows:
And yet, for this same stormy state, God knows,
I've groan'd; and, thank my Stars, been disappointed.

— — — — — — — — — — — — —

Wedlock's a saucy, sad, familiar state,
Where folks are very apt to scold, and hate: —
Love keeps a modest distance, is divine,
Obliging, and says every thing that's fine.
Love writes sweet Sonnets, deals in tender matter; —
Marriage, in Epigram so keen, and Satire.
Love seeketh always to oblige the Fair;
Full of kind wishes and exalted hope:
Marriage desires to see her in the air
Suspended, at the bottom of a rope.

— — — — — — — — — — —

Wedlock's a Lock, however large and thick,
Which every rascal has a Key to pick.
O Love! for Heaven's sake, never leave my heart:
No; thou and I will never, never part. —
Go, Wedlock, to the men of leaden brains,
Who hate variety, and sigh for chains.“

To Chloe.

(Dazu bemerkt Sylvanus Urban: „*A bare-faced Apology for leaving a loving wife.*")

Chloe, we must not always be in Heaven;
For ever toying, ogling, kissing, billing:
The joys for which I Thousands would have given,
Will presently be scarcely worth a Shilling.

Thy Neck is fairer to the Alpine Snows;
And, sweetly swelling, beats the down of Doves:
Thy Cheek of health, a Rival to the Rose;
Thy pouting Lips, the Throne of all the Loves,
Yet, though thus beautiful beyond expression,
That beauty fadeth by too much possession.

Economy in Love, is peace to Nature;
Much like economy in worldly matter:
We should be prudent, never live too fast;
Profusion will not, cannot always last.

— — — — — — — — — — — — —

Smell to the Queen of Flowers, the fragrant Rose:
Smell twenty times; and then, my Dear, thy nose
Will tell thee (not so much for scent athirst)
The twentieth drank less flavour than the first.

Love, doubtless, is the sweetest of all fellows;
Yet often should the little God retire:
Absence, dear Chloe, is a Pair of Bellows
That keeps alive the sacred fire. —

„*Advice to the Future Laureat: An Ode.*"

Diese Satire ist hervorgerufen durch den im selben Jahre erfolgten Tod des Poëta Laureatus Thomas Warton. Pindar wendet sich hier an den kommenden Mann, an den unbekannten Nachfolger Wartons und gibt diesem praktische Winke für seine dichterische Thätigkeit:

„*O thou, whate'er thy name, thy trade, thy art,*
Who from obscurity art doom'd to start;
Call'd by the Royal mandate, to proclaim
To distant realms a Monarch's feeble fame
(For fame of Kings, like Cripples in the gout,
Demands a crutch to move about); —

Whoe'er thou art, that winn'st the envied Prize,
Oh, if for Royal Smile thy bosom sighs,
Of Pig-economy exalt the praise;
Oh, flatter Sheep and Bullocks in thy lays;
To saving-wisdom boldly strike the strings,
And justify the grazier-trade in kings.
Descant on Ducks and Geese, and Cocks and Hens,
Hay-stacks and Dairies, Cow-houses and pens:
Descant on dung-hills, every sort of Kine;
And in the pretty article of Swine.

Inform us, without loss, to twig
The stomach of a feeding Calf, or Cow;
And tell us, economic, how
To steal a dinner from a fattening Pig;
And, Bard, to make us still more blest, declare
How Hogs and Bullocks may grow fat on air.
Such be the burthen of thy Birth-day Song,
And lo! our Court will listen all day long."

Der verstorbene Poëta Laureatus — es ist das erstemal, dass Pindar seiner lobend erwähnt — sei für diese Leute zu gelehrt gewesen:

„*Tom proved unequal to the Laureat's place;*
He warbled with an Attic grace:
The language was not understood at Court,
— — — — — — — — — — — —
Tom was a scholar, luckless wight!
Lodg'd with old manners in a musty College:
He knew not that a Palace hated Knowledge,
And deem'd it pedantry to spell and write.
Tom heard of Royal Libraries, indeed,
And weakly fancied that the Books were read: —
He knew not that an author's sense
Was at a Palace, not worth finding;
That what to notice gave a Book pretence,
Was solely paper, print, and binding.
Some folks had never known, with all their wit,
Old Pindar's name, nor occupation,
Had not I started forth (a lucky hit),
And proved myself the Theban Bard's relation.

The Names of Drummond, Boldero, and Hoare,
Though strangers to Apollo's tuneful ear,
Are discords that the Palace-folks adore;
Sweet as Sincerity, as Honour dear.

The name of Homer, none are found to know it,
So much the Banker soars beyond the Poet;
For Courts prefer, so classically weak,
A Guinea's music to the noise of Greek:
'Μῆνιν ἄειδε Θεά'. *empty sounds,*
How mean to 'Pay the Bearer Fifty Pounds!'"

Er selbst würde den jetzt offenen Posten eines Hofdichters nicht annehmen können, dazu sei er ein zu großer Freund der Wahrheit, er könne nicht schmeicheln. Wäre er jedoch der König, dann würde er voll Verachtung alle diese sclavenartigen Schmeichler und Höflinge davonjagen, Pitt und Grenville zunächst, aber auch die anderen: Jenkinson, den Herzog von Richmond, Dundas, Brudenell, Westmoreland, Salisbury, Harcourt, Leeds, Uxbridge, Walsingham u. s. w. Vor allem aber würde er auf den Poëta Laureatus verzichten. Und nun spricht er ganz begeistert von einer großen Reform, die er einführen würde, und wie er Kunst und Wissenschaft in seinem Reiche ehren und pflegen wollte:

Come Science, and the Arts, around me bloom;
Thrice welcome, half my Empire claim:
The eye of Genius shall not wear a gloom,
Nor Boydell dash my cheek with shame.
Historians, Poets, Painters. every merit
Shall feel King Peter's fostering spirit.

Yes, men of Genius, be my Equals, free:
Imperious consequence you shall not feel;
For show collected, just to bend the knee,
And grace, like Slaves of yore, a chariot-wheel.

Here, from your hovels, Sons of Science, come;
Oh, haste! and call King Peter's House your Home:
Your huts, your solitary mountains, quit,
And make my Court a Galaxy of Wit.

Thus shall our moments glide on golden wings;
Thus will we triumph with expanded hearts;

At times be merry upon thrifty Kings,
And smile at Majesty that starves the Arts.
Ambitious, if with Wisdom thus we wed,
A Farthing shall not blush to bear our Head. —

„*A Complimentary Epistle to James Bruce, Esq., the Abyssinian Traveller.*“

Der Schotte Bruce hatte mehrere Jahre (1769—1773) auf einer großen Reise nach Abyssinien zugebracht, um die Quellen des Nils zu finden, und war nach zahlreichen Abenteuern durch die arabische Wüste und Ägypten wieder nach England zurückgekehrt. Kurze Zeit nach seiner Rückkunft verfasste er ein fünfbändiges, illustriertes Werk,[1]) die Beschreibung seiner Reisen und Erlebnisse, ein Buch, das sofort nach seinem Erscheinen den Gegenstand öffentlichen Interesses bildete. Die Fremdartigkeit der Abenteuer, die etwas stolze, aufgeblasene Sprache und die unverhüllte Eitelkeit des ruhmesfreudigen Verfassers führten dazu, dass das Publicum die Wahrheit seiner Angaben in Zweifel zog. (Dr. Johnson gieng sogar soweit, zu behaupten, Bruce sei niemals in Abyssinien gewesen.) Die Folge davon war eine ganze Flut von Pamphleten zeitgenössischer Witzbolde. So ist auch Wolcots Schmähschrift entstanden.

Pindar preist Bruce zunächst glücklich, dass es ihm gelungen sei, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Das wolle ja jeder Schriftsteller. Er beneide ihn um das Glück, dass ihm die Natur gerade die Wunder gezeigt habe, die er habe sehen wollen, und fürchte nur, Bruce habe noch die Hälfte verschwiegen. Er vergleicht seine eigenen Reisen und die darüber gelieferten, unübertriebenen Berichte mit denen, die Bruce von den Canarischen Inseln, von Teneriffa und Madeira gemacht haben würde. Mit einer „*Ode an Bruce*“ schließt das Gedicht, das sowohl inhaltlich als auch formell zu den schwächsten Erzeugnissen Wolcots gehört. Die Ähnlichkeit mit der gegen Boswell gerichteten Satire (vgl. pag. 19 u. 57 ff.) liegt auf der Hand. In der Vorrede werden die beiden Reisenden auch nebeneinander gestellt. —

---

[1]) „*Travels to discover the sources of the Nile,*“ Edinburgh, 1790.

1791.

„*The Rights of Kings, or Loyal Odes to Disloyal Academicians.*“[1])

Scheinbar entrüstet über das Benehmen der Mitglieder der königlichen Akademie und unter dem Vorwande, sie eines Besseren zu belehren, kehrt sich Wolcot hier mit bitterer Ironie gegen eine so unpassende Einmischung des Königthums in die Angelegenheiten der Künstlergenossenschaft:

„*Am I awake, or dreaming, O ye Gods?*
Alas! in waking's favour lie the odds.
The devil it is! Ah me, 'tis really so!
How, Sirs? On Majesty's proud corns to tread!
Messieurs Academicians, when you're dead,
Where can your Impudences hope to go?

Refuse a Monarch's mighty orders! —
It smells of Treason; on Rebellion borders. —
Sdeath, Sirs! it was the Queen's fond wish as well,
That Master Laurence should come in.
Against a Queen so gentle to rebel!
This is another crying sin.
What! not oblige, in such a trifling thing,
So sweet a Queen, and such a goodly King?“

Er verallgemeinert den Fall immer mehr und mehr und zieht gegen die Anmaßung der Fürsten überhaupt los:

„*When will that lucky day be born, that brings*
A Bridle for the Arrogance of Kings?
Too slowly moves, alas! the loitering hour.
When will those Tyrants cease to fancy Man
A Dog in Providence's levelling plan,
To crouch, and lick the blood-stain'd rods of pow'r?“

Das Gedicht ist voll von deutlichen Beziehungen auf die französische Revolution, deren Tendenzen der Dichter theilt (vgl. dagegen die beiden folgenden Satiren):

„*The famed Assembly of the French will smile*
At this disgrace of our fair Isle:

---

1) Zu dieser und den beiden folgenden Satiren des Jahres 1791 vgl. pag. 24 ff.

Messieurs Fayette the Great and Co.
With Tears of joy will overflow,
And order the Assembly of the Nation
To send you sweet congratulation.“

Zum Schlusse wendet er sich an Pitt, doch nur um seine Angriffe auf das Königthum fortzusetzen:

„Oh, bid our Sovereign take it not to heart;
For downright Brutes are Britons, nine in ten:
At curbs and whips behold us Asses start,
And insolently claim the Rights of Men!

And, yet, I moderation wish to Kings:
Yes, yes; they should be merciful, though strong.
As sceptres have been found in France with wings,
One would not lose an Empire for a Song.“

Einen ähnlichen Hinweis auf die Gefahren, die eine Revolution Königskronen bringen kann, hatte auch Junius am Schlusse seines bekannten 35. Briefes *„To the Printer of the Public Advertiser“* gegeben: *„The prince who imitates their conduct* (der Stuarts) *should be warned by their example; and while he plumes himself upon the security of his title to the crown, should remember, that, as it was acquired by one revolution, it may be lost by another.“* —

„Odes to Mr. Paine, Author of 'Rights of Man'; on the intended Celebration of the Downfall of the French Empire, by a Set of British Democrats, on the 14th of July.“

Dieses Gedicht ist im Vergleich zu der sonstigen Beredsamkeit Wolcots ungemein kurz. Es besteht nur aus zwei Oden und einem dem Gegner Paine in den Mund gelegten Liede, zeigt aber bereits deutlich Wolcots völlig geänderte Stellung den Franzosen gegenüber.

Er vergleicht Paine einem neuen Herostrat, der durch seine frevelhaften Versuche, die Ideen der französischen Revolution nach England zu übertragen, den Bestand des Reiches gefährde, und schildert in ergreifender Sprache die furchtbaren Verhältnisse, die eintreten könnten, wenn man wie in Paris auch in London die Gefängnisse öffnete und die Verbrecher in Freiheit setzte:

„The jails are opening; hark, the iron doors!
Chains clank, the brazen throat of Tumult roars;
And lo, the destin'd Victims of the Laws!
Disgorged, they pour in darkening tribes along,
And mingle with our Democratic throng.

Bedlam unlocks her melancholy cells;
Forth rush the Maniacs grim, with joyful yells;
They tear their blankets, clap their frenzied hands:
They grind their teeth, they dance, they foam, they stare;
They rend with bursts of laughter wild the air;
And join, they know not why, our thickening bands.“

Um sich im vorhinein gegen den Vorwurf zu verwahren, dass er doch selbst gegen das Königthum aufgetreten sei, sagt er:

„I deem'd myself a Dare-devil in Rhyme;
To whisper to a King of modern time,
And try to strike a Royal foible dead:
While dauntless thou of treason makest no bones,
But strikest at Kings themselves upon their Thrones.“

Zum Schlusse folgt ein „*Song by Mr. Paine*“. Paine tritt hier auf als einer der leichtsinnigsten Aufwiegler des Volkes, der nichts zu verlieren hat:

„Come, good fellows all; Confusion's the toast,
And success to our excellent cause:
As we've nothing to lose, lo, nought can be lost;
So perdition to Monarchs and Laws!

France shows us the way, an example how great!
Then like France let us stir up a riot:
May our names be preserv'd by some damnable feat,
For what but a wretch would lie quiet?

Our Empire has tower'd with a lustre too long:
Then blot out this wonderful Sun;
Let us arm, then, at once, and, in confidence strong,
Complete what dark Gordon begun.

But grant a defeat; we are hang'd, and that's all:
A punishment light as a feather,
Yet we triumph in death; as we Catilines fall,
And go to the Devil together.“ —

„The Remonstrance, to which is added An Ode to my Ass; also The Magpie and Robin, a Tale; An Apology for Kings; and An Address to my Pamphlet.“

Hier erklärt der Dichter sein Auftreten gegen Paine und gegen die durch ihn propagierten Ideen. Den Verdacht, dass er bestochen sei, weist er mit Entschiedenheit und Entrüstung zurück. Er sei ein Anhänger der monarchischen Verfassung, Könige müsse es geben; allerdings sind es recht eigenthümliche Gründe, die er für die Berechtigung des Königthums anführt:

„Stubborn, and mean, and weak, nay fools, indeed,
Though Kings may be, we must support the breed.
Yet join I issue with you: yes, 'tis granted,
That through the World such Royal folly rules,
As bids us think Thrones advertise for fools;
Yet is a King a Utensil much wanted:

A Screw, a Nail, a Bolt, to keep together
The Ship's old leaky Sides in stormy weather;
Which Screw, or Nail, or Bolt, its work performs,
Though downright ignorant of Ships and Storms.“

Seine inzwischen bis zum Hass gesteigerte Animosität gegen die Franzosen bricht in folgenden Strophen hervor:

„Keel up lies France: long may she keep that posture!
Her knavery, folly, on the rocks have toss'd her;
Behold the thousands that surround the wreck!
Her cables parted, rudder gone,
Split all her sails, her main-mast down,
Choak'd all her pumps, broke in her deck,
Sport for the winds, the billows o'er her roll. —
Now am I glad of it with all my soul.

France lifts the busy Sword of Blood no more;
Lost to its giant grasp the wither'd hand:
Oh say, what Kingdom can her fate deplore,
The dark Disturber of each happy Land,
To Britain an insidious damn'd Jago? —

Remember, Englishmen, old Cato's cry,
And keep that patriot model in your eye,
His constant cry, 'Delenda est Carthago'.

France is our Carthage; that sworn foe to truth,
Whose perfidy deserves th' eternal chain:
And now she' s down, our British Backs forsooth
Would lift the stabbing Strumpet up again.

Love I the French? By Heavens, 'tis no such matter:
Who loves a Frenchman, wars with simple nature.
What Frenchman loves a Briton? None.
Yet by the hand this enemy we take:
Yes; blundering Britons bosom up the Snake,
And feel themselves, too late indeed, undone."

Darauf folgt eine lange Ode an das Lieblingsthier seiner Jugendzeit, einen Esel, namens „*Peter*", dessen er mit warmen Worten gedenkt. Die Zeiten haben sich geändert: Wie der Esel einst von ihm hochgeehrt und geliebt war, während dieses Thier jetzt überall verachtet ist, so ist auch das Ansehen des Dichters gesunken. Wie war z. B. einst Pindar geehrt, sein großer Namensvetter!

Mit der Fabel von der „*Elster*" und dem „*Rothkehlchen*" kehrt Wolcot wieder zur Polemik gegen Paine zurück. Die Elster (Paine) versucht, das Rothkehlchen (Pindar) von ihren Anschauungen zu überzeugen und zum Verlassen seines bisherigen Aufenthaltes zu bewegen. Es soll mit ihr nach Frankreich ziehen, wo die neue Religion der Vernunft gelehrt wird. Das Rothkehlchen zieht es jedoch vor, im Lande zu bleiben. Die Fabel scheint sich, wie eine Nachschrift andeutet, darauf zu beziehen, dass man Wolcot für die revolutionären Ideen begeistern und zum Eintritt in irgend einen der damals entstehenden Clubs bewegen wollte.

„*An Apology for kings*" enthält zwei kleine Geschichten, die die Ausflüge Georgs nach Salisbury und Wilton House beschreiben. In dem letzteren Lord Pembroke gehörigen Palaste erblickt der König unter anderen Kunstwerken eine Statue des Hercules.

Er fragt den Lord:

„Pray, pray, my Lord, who's that big fellow there?"
„'Tis Hercules", replies the shrinking Peer. —
„Strong fellow, hey, my Lord? strong fellow, hey?
Clean'd stables; crack'd a Lion like a Flea;

Kill'd snakes, great Snakes, that in a cradle found him. —
The Queen, Queen's coming; wrap an apron round him!"

„*The Address to my Book*" spricht von dem Schicksale, das seinem Werke beschieden sein wird, wie es von der Kritik, wie es im königlichen Palaste aufgenommen werden wird. —

„*A Commiserating Epistle to James Lowther, Earl of Lonsdale and Lowther, Lord Lieutenant and Custos Rotulorum of the Counties of Cumberland and Westmoreland*", wendet sich gegen diesen „Edelmann", der bei der Ausbeutung seiner Kohlengruben einige Privathäuser in Whitehaven in die Gefahr des Einsturzes gebracht hatte. Von den Gerichten verurtheilt, weitere Arbeiten in diesem Bergwerke einzustellen, beschloss der Earl, sämmtliche Minen zu schließen, seine Arbeiter zu entlassen und nur unter der Bedingung seine Gruben wieder zu öffnen, dass es ihm erlaubt werde, seine Arbeiten nach jeder Richtung hin auszudehnen. Über diese Anmaßung des Aristokraten geräth Wolcot in gerechte Entrüstung und hält ihm in bitteren, sarkastischen Worten die Größe seines Unrechtes vor. Dieses Gedicht ist abermals ein Beweis dafür, dass Wolcot sich der Armen und unschuldig Unterdrückten gegen die Übergriffe der Großen und Mächtigen wärmstens und ohne Rücksicht annahm.[1]) Graf Lonsdale wurde durch diese Dichtung Wolcots so erzürnt, dass er eine gerichtliche Verfolgung des Verfassers anstrengte, die aber durch Vermittlung einiger Freunde eingestellt wurde. —

1792.

„*More Money! or Odes of Instructions to Mr. Pitt: with a Variety of other Choice Matters.*"

Wie Wolcot in der Vorrede selbst bemerkt, verdanken diese (fünf) Oden ihr Entstehen dem Gerücht, dass das Parlament von Pitt um Erhöhung der Civilliste für den König angegangen werden sollte. Der Dichter ermahnt den Minister, er möge seinem Herrn von einer solchen Mehrforderung abrathen. Er, der König, habe doch genug

---

[1]) Vgl. auch „*Odes of Importance*" (1792).

Geld; Pitt solle dem Monarchen nur alle die Anlässe aufzählen, in denen er Geld erspare. Er möge ihm seine Sparsamkeit im eigenen Haushalte, seinen Geiz den großen Instituten des Landes, der Kunst und Wissenschaft gegenüber vorhalten. Immer nach einigen Strophen schließt dann Pitt-Pindar mit der Frage:

„*Then how can Majesty be poor?*
Your Coffers must be running o'er."

Schließlich solle doch Pitt auch auf den Reichthum der Königin verweisen. Aus diesen Quellen möge sich der König seine Geldmittel holen, die Nation könne nun nichts mehr hergeben.

Die Zugaben sind: „*An Academic Ode*", worin sein alter Hass gegen die königlichen Akademiker wieder einmal durchbricht; „*The Royal Bullocks, a Consolatory and Pastoral Elegy*", ein witziges, an die königlichen Rinder gerichtetes Gedicht, in dem der Versuch Georgs, seine Rinder statt mit Heu und Gras mit Rosskastanien zu mästen, verspottet wird:

„*Ye horn'd Inhabitants of Windsor Park,*
Where reign'd sweet Hospitality of yore,
Why are you not as merry as the Lark?
Why is it that so dismally you roar?

Ah me! I guess the cause. Our glorious King
Would fatten Cattle in the cheapest way.
It is, it is, Horse-chesnuts: that's the thing
Which gives each face the Cloud of dire Dismay.

Say, do the prickles stab each gentle beard?
You wish t' oblige the King: but, ah, with pain
You turn them round and round, to bite afeard;
And, faintly mumbling, drop them out again.

Say, are the Nuts too solid to be chew'd?
Of want of Nut-crackers do you complain? —
You make up awkward mouths upon your food;
But plaint of every sort is pour'd in vain.

Condemn'd on such hard fare to sup and dine,
And often by its stubborn nature foil'd,
Perhaps you wish it roasted, gentle Kine;
Or probably you wish it stew'd or boil'd?

But coals cost money; labour must be saved:
Know, this would prove a great expense, indeed.
Ah, Kine! By such economy close-shaved,
Your Bellies grumble, and your Mouths must bleed.

Your leanness mortifies the King of Nations;
Displeased, he wonders that you won't grow fat:
Your high Back-bones employ his speculations;
Much your poor Bellies exercise his chat.

The Man whose head adorns a Crown,
That stoutly studies Bullocks, Pigs and Books,
Wants much to see you knock'd by butchers down,
And hung in fair array upon their hooks.

Yet, murmuring Creatures, life is vastly sweet;
For life, were I a Bullock, I should sigh:
Much rather make a sacrifice to meat;
Live on horse-chesnuts, than on Turnips die."

Die *„Elegie an meinen sterbenden Esel Peter"* handelt von demselben harmlosen Thiere, das uns schon einmal (in *„The Remonstrance"*, 1791) vorgeführt worden ist.

„The Progress of Admiration, or the Windsor Gardeners" berichtet von den Gärtnern, die es schließlich satt bekommen haben, täglich dem Herrscherpaare ihre Früchte anzubieten; da ihnen nie etwas dafür bezahlt wird, so rennen sie nun, sobald das königliche Paar in Sicht kommt, entsetzt von dannen.

Eine lustige Geschichte ist die von Georgs Besuch in Eton College, betitelt: *„The Progress of Knowledge."* Der König richtet an den Leiter dieser Anstalt allerlei lächerliche Fragen über die häuslichen Gewohnheiten und Angelegenheiten Cäsars, mit dem er sich überhaupt gerne verglich:

„A mighty Potentate, of some discerning,
Inquisitive indeed, and fond of learning,
From Windsor oft danced down to Eton College
To make himself a Pincushion of Knowledge;
That is, by gleaning pretty little Scraps
Of Cesar, Alexander, and such chaps.

Oft ask'd he questions about ancient Kings:
Natural; because so like himself, great things.

He ask'd if Cesar ever did insist,
That, if his Minister would keep his place,
That Minister should always have the grace,
To mind Deficiencies of Civil List:

Whether great Cesar ever sent his Sons
(To study all the Classics and great Guns,
And bring of Art and Sciense home a store)
To Gottingen, his money wisely hoarding;
As Gottingen is vastly cheap for boarding
Young Gentlemen whose Parents are but poor.

He ask'd, if Cesar's soul was fond of knowing
What all the neighbourhood was daily doing;
What went into the pot, or on the spit;
How much in housekeeping they yearly spent;
And if like honest folks they paid their rent,
Or gave of victuals to the poor a bit: —

Whether great Cesar was so sly an elf,
As from the very servants to inquire,
And know much better than the Squire himself,
The business of each neighbouring Squire:
As why the Coachman Jerry went away;
Which of the Drivers, Joan the Cook defiled;
Which of the Footmen with Susanna lay,
And got the charming Chambermaid with child.

— — — — — — — — — — — — —

Such were the Questions, with a thousand more,
He ask'd, to swell of knowledges the store;

— — — — — — — — — — — — — —

Such Questions, with a manner quite unique,
The Monkey Boys to mimic soon began;
And lo, of Mimicry the saucy trick
Like Wildfire through the College ran.
Lord! hinder them! — there could be no such thing:
Thus every little Rascal was a king.

This, Fame, who seldom lessons sounds, did bear,
With all its horrors, to the Royal ear,
The consequence, the School had cause to rue:
To schools the Monarch bade a long adieu;
Of Eton journeys gave th' idea o'er,
And, angry, never mention'd Cesar more. —

„*Odes of Importance, viz.: To the Shoemakers. — To Mr. Burke. — To Irony. — To Lord Lonsdale. — To the King. — To the Academic Chair. — To a Margate Hoy. — Old Simon, a Tale. — The Judges; or, The Wolves, the Bear, and Inferior Beasts: a Fable.*“

Die erste der Oden ist eine ironische Mahnung an die Schuhmacher, mit ihren Hungerlöhnen zufrieden zu sein. (S. o. pag. 25.) Das Volk brauche das Geld zu andern Dingen, es müsse damit die Großen und Mächtigen füttern. Die Zeit sei für sie noch nicht gekommen:

„*Cease, cease your riot, pray, my friends:*
It answereth (believe me) no good ends
And yet the time will come, I hope to God,
When black-faced, damn'd Oppression, to his den
Shall howling fly before the curse of men,
And feel of anger'd Justice the sharp rod.

Go home, I beg of you, my Friends, and eat
Your sour, your mouldy Bread, and Offal meat;
Till Freedom comes: I see her on the way.
Then shall a smile break forth upon each mien,
The front of banish'd Happiness be seen,
And, Sons of Crispin, you once more be gay.“

In der nächsten Ode greift Pindar den fahnenflüchtigen Burke an. In der an Lord Lonsdale (vgl. oben die „*Epistle to James Lowther,*“) gerichteten Ode wird König Georg redend eingeführt. Dieser drückt seine Sympathien für Pindar aus und schildert die großen Veränderungen, die die Zeiten gebracht haben und die namentlich durch die Revolution eingetreten sind. Diese neue, moderne Auffassung von Königthum und Dichter wird dem Earl zur Nachahmung empfohlen.

Entrüstung über die Wahl des von Wolcot so gehassten Amerikaners Benjamin West zum Präsidenten der

Royal Academy begeistert ihn zu einer *„Ode an den Academischen Sitz“*. Die *„Ode to a Margate Hoy“*[1]) schildert eine drollige Scene, wie sie sich wohl bisweilen unter den Passagieren dieser Fahrzeuge ereignen mag.

Die Geschichte *„Old Simon“* erzählt von einer jungen Frau, die nach dem Tode ihres ältlichen Gatten eine begehrte Witwe wird und sich für Tröstungen über den Verlust ihres Mannes nicht unzugänglich erweist.

Einige Fabeln mit deutlicher gegen die Libel Bill gerichteter Tendenz und unverkennbaren Beziehungen auf den Hof und die Großen des Reiches schließen dieses Potpourri ab. —

„The Tears of St. Margaret; also Ode of Condolence to the High and Mighty Musical Directors, on their Downfall. To which is added The Address to the Owl: likewise Mrs. Robinson's Handkerchief, and Judge Buller's Wig; a Fable. Also The Churchwarden of Knightsbridge, or The Feast on a Child.“

Der König hat die Musikdirectoren, denen bisher die Leitung der Oratorios in der St. Margarethenkirche übertragen war, aus verschiedenen Gründen ihres Amtes und ihres Einflusses auf die musikalischen Productionen enthoben. Aus diesem Anlasse drückt ihnen Wolcot in mehreren von humoristischen Erzählungen unterbrochenen Oden sein Beileid aus und tröstet sie mit dem Hinweise darauf, dass nicht nur sie, sondern auch die Dichter vom König geringgeschätzt und verachtet werden. Die Wechselfälle des Lebens seien eben wunderbar. Letztere Behauptung wird wieder von der Fabel *„Mrs. Robinson's Handkerchief“* illustriert.

Die Geschichte *„The Churchwarden of Knightsbridge, or The Feast on a Child“* wird zum Schlusse erzählt, um die Redensart *„to eat a child“* zu erklären, die in der ersten Ode vorkommt. —

„A Pair of Lyric Epistles to Lord Macartney and his Ship.“

---

[1]) *M. H.*, eine Art Leichterschiff, zwischen London und Margate verkehrend.

Lord Macartney hatte von der Regierung den Auftrag erhalten, mit einer Gesandtschaft an den Hof des Kaisers von China nach Peking zu reisen, um die Handelsbeziehungen zwischen den beiden Ländern zu verbessern und zu vergrößern. Leider hatte die Mission nicht den gewünschten commerciellen Erfolg, für Wolcot Grund genug, um den Mann und die von ihm geleitete Unternehmung lächerlich zu machen. (Vgl. pag. 27 ff.)

Der Dichter trägt dem abreisenden Lord auf, alles was jüngsthin in London vorgegangen sei, dem Kaiser von China genau zu berichten, und zählt dabei die letzten Ereignisse des Hofes und der Londoner Gesellschaft auf. In der „*Ode an das Schiff*" sieht er den ungünstigen Ausgang der Expedition voraus. Stirnrunzelnd frägt Kien Long die Gesandten, was sie eigentlich wollen.

Macartney antwortet:

„*Emperor, my Court, inform'd that you were rich,*
Sublimely feeling a strong money-itch,
Across the Eastern Ocean bade me fly;
With tin and blankets, O great King! to barter,
And gimcracks rare for China-man and Tartar.

But presents, presents are the things we mean:
Some pretty Diamonds to our gracious Queen,
Big as one's Fist or so, or somewhat bigger,
Would cut upon her Petticoat a figure;
A Petticoat of whom each Poet sings,
That beams on birth-days for the Best of Kings.

Yes, presents are the things we chiefly wish:
These give not half the toil we find in trade."

Statt Geschenke bekommen aber Macartney und die Seinen die Bastonnade:

„*Ah! what avails the Coat of Scarlet dye,*
And Collar blue, around their pretty necks?
Ah! what the Epaulettes, that roast the eye,
And loyal Buttons blazing with George Rex?
Heavens! if Kien Long resolves upon their stripping,
These are no Talismans to ward a Whipping."

Sollte aber Macartney, so schließt der Dichter, mit seiner Mission Erfolg haben, dann seien ihm sowohl in

China als auch in England große Auszeichnungen und Reichthümer zugedacht. —

„*Odes to Kien Long, the Present Emperor of China; with The Quakers, a Tale. — To a Fly, drowned in a Bowl of Punch. — Ode to Macmanus, Townsend, and Jealous, the Thief-Takers. — To Celia. — To a Pretty Milliner. — To the Fleas of Teneriffe. — To Sir William Hamilton — To my Candle; etc.*"

Khian-long (Khien-lung), der bedeutendste Herrscher des himmlischen Reiches aus der Mandschudynastie (1736 bis 1796), ein hochgebildeter Fürst und Freund der Dichtkunst, hatte sich, wie auch aus der Geschichte bekannt, als Dichter bethätigt[1]) und unter anderem eine kleine Ode auf den Thee geschrieben, die in der vorliegenden Sammlung im Urtext (?) und in englischer Übersetzung (?) abgedruckt ist. Diesen Umstand benützt Pindar, um an ihn als einen Bruder in Apoll einige Oden zu richten. In der launigen Vorrede sagt er: „*Dear Kien Long . . . As Lord Macartney, with his most splendid retinue is about to open a trade with thee, in the various articles of tin, blankets, woolen in general, etc., in favour of the two Kingdoms; why might not a literary commerce take place between the great Kien Long, and the no less celebrated Peter Pindar? And to show thee that I am not a literary swindler unable to repay thee for goods, I may receive from thy Imperial Majesty, I now transmit specimens of my talents in Ode, Ballad, Elegy, Fable and Epigram.*"

In den ersten Oden will Pindar Kien Long über König und Unterthanen in England unterrichten. Der Beherrscher des britischen Reiches wird in ironischer Weise mit Kien Long verglichen. Auch auf die revolutionäre Stimmung in Frankreich und England wird hingewiesen. Der Dichter kommt dann auf die Expedition Macartneys zu sprechen und auf die von diesem überbrachten Geschenke:

Our King may send a Dozen Cocks and Hens;
Perhaps a Pig or two of his own breeding;
Perhaps a pair of Turkeys from his pens;
Perhaps a Duck of his own feeding: —

---

[1]) Er trieb auch historische und philosophische Studien. Die in Peking erschienene Sammlung seiner Poesien umfasst 372 Bücher.

Or possibly a half a dozen Geese,
Worth probably a half a crown apiece;
And that he probably may deem enough. —
Her gracious Majesty may condescend
Her precious Compliments to send,
Tack'd to a pound or two of Snuff: —

In Bezug auf die Gegengeschenke, die das englische Königspaar erwartet, sagt er:

Lord! couldst thou send the Chinese Empire o'er,
So hungry, we should gape for more:
Yes, couldst thou pack the Chinese Empire up,
We'd make no more on't than a China Cup;
Even then my Lady Schwellenberg would bawl,
„Gote dem de shabby fellow: vat, dis all?"

Nun folgen die in der Vorrede versprochenen Proben seiner Dichtkunst: *„William Penn"*, der Quaker, der von den Gerichtsbeamten oft verfolgt wird, für sie aber nie zu Hause zu treffen ist; *„To a Fly"*, ein anakreontisches Gedicht, das ich in der gelungenen Übersetzung von O. L. Heubner[1]) folgen lasse:

An eine aus einer Bowle Punsch herausgenommene Fliege.

Du armer, kleiner Schelm, bewusstlos, trunken,
In dieses duftende Gebräu gesunken,
Warst nicht zufrieden mit dem Zuckerbrot?
Dein Schwärmen um die Bowle, deine süßen
Gelüste, musst du mit dem Leben büßen,
So wohnt im Punsch die Lust und auch der Tod.

Lass dich herausziehen und moralisieren: —
Wir Menschen machen's wie die Fliegen, schüren
Die Glut der Lust; und zöge das Geschick
Heran mit seinen Legionen allen,
Die Thiernatur muss Circes Zaubern fallen;
Sie schlürft, muss schlürfen, will auch nicht zurück.

Die Leidenschaft ist toll, dem Füllen gleichend:
Setzt sich zu sanftem Ritt die Klugheit auf,
So schläft es, schnaubt und schäumt und bäumt sich steigend,
Und will durchaus den eig'nen wilden Lauf.

---

[1]) Englische Dichter, 1856. (Vgl. pag. 147.)

Der Tausend! Lebst du denn noch, kleiner Summer?
Riss dich das Fatum aus dem Todesschlummer?
Du rührst ein Bein, und noch eins, offenbar!
Und sieh! da zuckt und ruckt ein zweites Paar!

Nun sind die trunknen Äuglein aufgegangen;
Nun seh' ich dich nach deinem Näschen langen;
Nun hast du es, nun reibst du dir die Hand,
Als riefst du fröhlich: Seht, da bin ich wieder!
Ja freu' dich immer, denn schon stiegst du nieder
Gradwegs ins ungesell'ge Todtenland.

Und jetzt rollst du herum dich auf dem Rücken,
Und bist entzückt, dich lebend zu erblicken,
Und wendest dich, machst Runde um den Tisch,
Und bildest, weiter kriechend, nasse Ringe,
Vom Rücken bald, bald von der seidnen Schwinge
Abschüttelnd das nektarische Gemisch.

Nun stehst du auf dem Kopf, dich ganz zu finden,
Streckst weit die langen Beinchen aus nach hinten,
Und schwingst die Flügel, kräftig wie im Siege,
Und bist zur Reise fertig — ade, Fliege!

Geh zu den andern, die sich in der Sonne
Am Simse tummeln, bring den Deinen Wonne!
Triffst wohl ein Liebchen oder Weibchen dort;
Sie, die berauscht dich und versinkend schaute,
Stieß aus vielleicht die langen, bangen Laute,
Weint um dein kostbar Leben fort und fort.
Geh, tröste all dein Volk! und sag's ihm klüglich,
Dass du gescheidt geworden unverzüglich.

Halt dich hinfort an Zucker und an Kuchen;
Da kannst du unbesorgt dein Heil versuchen.
Der lust'ge Punsch stammt von der Sünde ab,
Lockt den bethörten Wanderer zum Kusse,
Lacht ihm ins Antlitz, ladend zum Genusse,
Und schlingt ihn, wie ein Krokodil, hinab.

Dann folgt die „*Elegie an die Flöhe von Teneriffa*“, die auf der Reise nach Jamaika 1768 entstanden ist. (Vgl. pag. 11.) Der Dichter fragt die nächtlichen Ruhestörer:

„But, O ye ruthless Hosts, an Arab train,
Ye daring Light Troops of that roving race,
Know ye the Strangers whom with blood ye stain?
Know ye the Voyagers ye thus disgrace?

One is a Doctor of redoubted skill,
A Briton born, that dauntless deals in death;
Who to the Western Ind proceeds to kill,
And probably of thousands stop the breath:

A Bard whose wing of thought, and verse of fire,
Shall bid with wonder all Parnassus start;
A Bard whose converse Monarchs shall admire,
And happy learn his lofty Odes by heart.

The other, lo, a Pupil rare of Mars,
A Youth who kindles with a Father's flame,
Boscawen[1]) *call'd who fought a Kingdom's wars,*
And gave to Immortality a name.

Lo, such are we, Freebooters, whom ye bite!
Such is our British quality, O Fleas!
Then spare our tender skins this one, one night: —
To-morrow eat Mackerrick if ye please.“

In der *„Ode an Macmanus etc.“* werden die in der Überschrift genannten Herren angratuliert, weil sie die ehrenvolle Aufgabe erhalten haben, als eine Art Detectives den Sicherheitsdienst bei dem königlichen Paare zu versehen. Wolcot schreibt ihnen gleich eine freundliche Grabschrift.

Die *„Ode to Celia“* und die *„Ode to a pretty Milliner“* zeugen von Wolcots Bewunderung weiblicher Anmuth. Beide Gedichte sind an zwei junge Mädchen gerichtet, deren Schönheit der Dichter preist. Er predigt ihnen eindringlich das *„Gather the rosebuds, while ye may“*.

Daran schließt eine *„Epistle an Sir William Hamilton,*[2]) die in humoristischer Weise die Entdeckung der Stadt Gabii[3]) und die durch diesen Alterthumsforscher dabei

---

[1]) Vgl. pag. 11.
[2]) 1730—1803, seit 1764 Gesandter in Neapel, nahm lebhaften Antheil an den Ausgrabungen von Herculanum und Pompeji.
[3]) Zwischen Rom und Präneste.

gemachten Ausgrabungen behandelt, bei denen, nach Pindars Bericht, aller möglicher Tand zum Vorschein kommt.

Zum Schlusse folgt ein „*To my Candle*“ betiteltes Gedicht, das wegen der Schönheit seiner Verse und der Erhabenheit seiner Gedanken hier Platz finden möge:

To my Candle.

Thou lone Companion of the spectred night,
I wake amid thy friendly watchful light,
To steal a precious hour from lifeless sleep.
Hark, the wild uproar of the winds! and hark,
Hell's Genius roams the regions of the dark,
And swells the thundering horrors of the deep.

From cloud to cloud the pale Moon hurrying flies;
Now blacken'd, and now flashing through her skies.

But all is silence here: beneath thy beam,
I own I labour for the voice of praise;
For who would sink in dull Oblivion's stream?
Who would not live in songs of distant days?

Thus while I wondering pause o'er Shakespeare's page,
I mark, in visions of delight, the sage,
High o'er the wrecks of man, who stands sublime;
A Column in the melancholy Waste
(Its cities humbled, and its glories past),
Majestic, 'mid the solitude of Time.
Yet now to sadness let me yield the hour:
Yes, let the tears of purest friendship show'r.
(Er sieht die Flamme verlöschen:)
Art thou departing too, my trembling Friend?
Ah! draws thy little lustre to its end?
Yes, on thy frame Fate too shall fix her seal.
Oh let me, pensive, watch thy pale decay:
How fast that frame, so tender, wears away!
How fast thy life the restless minutes steal!

How slender now, alas, thy thread of fire!
Ah, falling, falling, ready to expire!

In vain thy struggles; all will soon be o'er.
At life thou snatchest with an eager leap:
Now round I see thy flame so feeble creep,
Faint, lessening, quivering, glimmering; now no more!

Thus shall the Suns of Science sink away,
And thus of Beauty fade the fairest Flower;
For where's the giant who to Time shall say,
„Destructive Tyrant, I arrest thy power?" —

1793.

„A Poetical, Serious, and possibly Impertinent, Epistle to the Pope. Also A Pair of Odes to His Holiness, on his keeping a disorderly House; with a pretty little Ode to Innocence."

Diese Satire ist wahrscheinlich ganz allgemein und unpersönlich aufzufassen. Denn gerade der damalige Papst, Pius VI. (1775—1799), gab in keiner Weise Anlass zu solchen Vorwürfen, wie sie hier vorgebracht werden. Sein Name kommt übrigens in der ganzen Epistel nicht vor.[1])

Pindar verweist den Papst auf die in Frankreich herrschenden Zustände. Dort werde jetzt gegen die katholische Kirche losgezogen, man wende sich ab von der Reliquien- und Heiligenverehrung, dem Ablasswesen und dem Nonnenthum. Man verlange dort eine vollkommene Verweltlichung namentlich der Nonnenklöster:

„Unveil the Nuns, and useful make their charms;
And let their Prison be a Lover's Arms."

[1]) Nachträglich finde ich allerdings in dem Werke von Dühren, *„Der Marquis de Sade und seine Zeit"* (Berlin, 1900), Folgendes über diesen Papst: Pius VI. kommt in dem berüchtigten Romane *„Juliette"* (Paris. 1797) des Marquis de Sade als großer Lüstling und geschlechtliches Ungeheuer und Atheist vor. Nach Goroni (*„Mémoires secrets et critiques des cours et des mœurs des principaux états de l'Italie"*, Paris, 1794) hielt er viele Maitressen und trieb sogar Incest mit einer natürlichen Tochter. Nach Jakob Casanova de Seingalt (*„Mémoires"*) begünstigte er die Prostitution. Sein Biograph Bourgoing hingegen (*„Mémoires historiques et philosophiques sur Pie VI et son pontificat"*, Paris, an 7 de la République) findet ihn in sexueller Hinsicht ganz rein und sagt, dass Pius VI. seine Zeit zwischen den religiösen Pflichten, seinem Cabinet, dem Museum und der vaticanischen Bibliothek getheilt habe. Alle aber schildern ihn als bildschön und von einer übertriebenen Eitelkeit.

Er fordert in ironischer Weise den Papst auf, dagegen Stellung zu nehmen, die Heiligen und Reliquien mit der ihnen innewohnenden Macht als Bundesgenossen gegen dieses gottlose Volk zusammenzunehmen und ihm den Krieg zu erklären. Freilich scheint ihm der Papst nicht der rechte Mann dazu. Mit den nun folgenden Oden wendet er sich nämlich gegen die im Vatican selbst herrschende Zuchtlosigkeit und Unsittlichkeit.

Diese Gedichte sind wohl das Leichtfertigste und Frivolste, was Pindar überhaupt geschrieben hat. Nach einer Schilderung des großen und unwiderstehlichen Reizes, den die Schönheit des weiblichen Körpers auf die Sinne des Mannes ausübt, wirft er dem Papste vor, dass er ein unordentliches Leben führe und schon als junger Mönch ein allzugroßer Freund weiblicher Gesellschaft gewesen sei:

„Let me confess that Beauty is delicious:
To clasp it in our arms, is nice; but vicious:
That is to say unlawful hugs; caresses.
Which want those bonds that God Almighty blesses.

I do not say that we should not embrace:
We may; but then, it should be done with grace.
The flesh should scarce be thought of: there's the merit,
Sweet are the palpitations of the spirit.

Pure are, indeed, the kisses of th' upright;
So simple, meek and sanctified, and slight:
Good men so softly press the virgin lip!
But wicked man! what does he, carnal wretch,
With all his Horse-like Passion on full stretch?
The Mouth, sweet Cup of Kisses, scorns to sip;

But, with the spicy nectar waxing warm,
The knave gets drunk upon the panting charm;
Seizes the Damsel round the waist so handy;
And as I've said before, gets drunk, the beast,
Like Aldermen (the gutlers) at a feast;
For Ladies' Lips are Cherries steep'd in Brandy.

The flaxen ringlets, and the swelling breast;
The cheek of bloom; the lip, delightful nest
Of balmy kisses, moist with rich desires;

The burning blushes; and the panting heart;
The yielding wishes that the eyes impart;
Oft in our bosom kindle glass-house fires.

Oh, shun the tempting nets that Satan spins!
The highest pleasures are the deepest sins.

— — — — — — — — — — — —

O Pope, I've heard that, when a Friar,
(And Fame, in this, is not a liar),
Thou oft didst smuggle beauty to thy cell;
And 'stead of flogging thy own sinful Back,
Didst give a sweet Italian Girl the smack:
The smacks, indeed, of love, that lead to Hell.

And lo, thou sinner Pope, instead
Of counting every sacred Bead,
Thou wickedly didst count the Damsel's charms:
Instead of clasping the most holy cross,
Such was of sanctity thy loss,
Thou squeezedst mortal limbs amid thy arms.
Instead of kissing the most sacred wood,
Lo, were the lips defiled by flesh and blood." (Ode I.)

Die Welt ist eben überhaupt viel schlimmer geworden. Die Ehe wird nicht mehr heilig gehalten, sondern gering geschätzt. Er stellt diesem Institut die freie Liebe gegenüber und lässt aus einem Vergleiche errathen, dass er ein Anhänger der letzteren ist.

„*One is a Summer-house, so neat and trim,*
To visit afternoons for Pleasure's whim;
So airy, like a Butterfly so light:
The other an old Castle with huge walls,
Where Melancholy mopes amid the halls,
Wrapp'd in the doleful dusky veil of night." (Ode II.)

Solchen Anschauungen aber huldige man durch Wort und That in Rom unter den Augen des Papstes.

In der „*Ode to Innocence*" besingt er die Unschuld eines unverdorbenen Landmädchens, das in harmloser Naturbetrachtung seine Freuden findet. Lange könnte er neben ihr sitzen, ihre Beschäftigung und ihr Vergnügen theilen, sollte sich aber die Versuchung in Gestalt eines lockenden Weibes nahen, dann würde er sie verlassen und sagen:

„. . . *Excuse me, charming Saint:*
An imp am I, in Virtue's cause so faint;
Like David in his youth, a lawless swain;
Preferring (let me own with blushing face)
The storms of Passion to the calms of Grace;
One ounce of Pleasure to a pound of Pain." —

1794.

„*Pathetic Odes: The Duke of Richmond's Dog Thunder, and the Widow's Pigs; a Tale. — To a poor Soldier of Tilbury Fort. — Ode to certain Foreign Soldiers. — Ode to Eastern Tyrants. — The Frogs and Jupiter; a Fable. — The Diamond-Pin and Candle; a Fable. — The Sun and the Peacock; a Fable.*

Alle diese Oden behandeln ungefähr denselben Stoff; sie sind gegen die Tyrannei, die maßlose Überhebung gewisser Mitglieder der königlichen Familie und anderer Großer des Reiches gerichtet, ein Polemik, die Wolcot ja öfter geführt hat.

Als Hauptargument gegen die Herrschaft der Aristokraten führt er immer ihre geistige Armut, die geringe Intelligenz dieser Leute an:

„*Show your Credentials, Sirs!*" ruft er ihnen zu,
„*Open the ware-houses of all your brains:*
Come, Sirs, turn out; let's see what each contains.
Heavens, how ridiculous! what motley stuff!
Shut, quickly shut again the brazen doors;
Too much of balderdash the eye explores:
Yes, shut them, shut them, we have seen enough."

Die drei Fabeln dienen dazu, die Wahrheit seiner Behauptungen zu erhärten. Unter ihnen ist auch die aus Äsop bekannte Geschichte von den Fröschen, die einen König haben wollen. —

„*The Celebration, or, The Academic Procession to St. James's. An Ode.*"

Der Dichter erzählt in sarkastischen Worten, mit welchem Gepränge und mit welcher Demuth die Mitglieder der königlichen Akademie zu dem Palaste des Herrschers

ziehen, um diesem ihre Huldigung darzubringen, trotzdem er gerade in der letzten Zeit gegen mehrere ihrer Beschlüsse sein königliches Veto eingelegt hatte. Unter anderem hatte er ihnen nicht einmal gestatten wollen, die Summe von 100 Pfund für ein dem Andenken Dr. Johnsons gewidmetes Denkmal zu votieren! —

„Pindariana; or Peter's Portfolio: containing Tale, Fable, Translation, Ode, Elegy, Epigram, Song, Pastorals, Letters; with Extracts from Tragedy, Comedy, Opera, etc."

Eine sehr lange, und wie schon der Titel andeutet, abwechslungsreiche Sammlung. Sie nimmt in der Ausgabe 1812 228 Seiten ein und besteht aus nahezu 200 kleineren und größeren Dichtungen Wolcots, meist Oden und Lieder ernsten und heiteren Inhalts. Eine große Zahl von ihnen behandelt im Stile der Anakreontiker kleine und unbedeutende Stoffe aus der Natur oder der nächsten Umgebung, an die der Dichter reflectierend tiefere Gedanken knüpft *(„To my Lute"; „To a Kiss"; „To a Butterfly"; „To a White Satin Petticoat"; „The Blind Beggar"; „Ode to two Mice in a Trap"; „To Time").* Andere haben einen rein erotischen Inhalt und predigen heiteren Lebensgenuss, das *„carpe diem!"* des Horaz *(„Ode to a handsome Widow"; „Ode to a pretty Bar-maid"; „Ode to Life"; „Ode for Boys and Girls"; „Hymn to Adversity").* Das Spotten kann Wolcot auch hier nicht lassen. Einmal zieht er gegen die Unwissenheit und die Quacksalbereien der Ärzte los *(„Ode to Health"),* ein anderesmal schildert er vom Standpunkte des Egoismus mit verlockenden Worten die Annehmlichkeiten des Junggesellenlebens und verdammt das Institut der Ehe *(„Ode on crim. con."; „Ode for Cuckolds"; „Symptoms of Love"):*

„Yet, Sylvia, know, the single elf
Has only one to serve; viz. self:
But when he takes a wife,
A hundred masters then appear;
And, what is very hard, my Dear,
His slavery lasts for life."

(„Symptoms of Love.")

In der *„Ode to the Ladies of England“* vertheidigt er sich gegen den Vorwurf der Frivolität und erinnert seine Landsmänninnen an die gewiss nicht immer einwandfreien Erzählungen Lafontaines und Popes. Ganz ernste Töne schlägt Pindar an in den Elegien *„On the Death of a Musical Friend“* und *„The Grave of Euripides“*, ferner in den Gedichten, die seine Antheilnahme an dem tragischen Schicksale des unglücklichen französischen Königspaares beweisen *(„The Queen of France to her Children, Just before her Execution“; „The Captive Queen“).* Mehrere Oden sind an den zeitgenössischen französischen Dichter, den Abbé Jacques Delille (1738 bis 1813), anlässlich seiner Befreiung aus dem Gefängnisse und an die französische Nation im allgemeinen gerichtet; hier nimmt er gegen die blutigen Grausamkeiten der Schreckensmänner Stellung *(„Hymne to the Guillotine“).*

Zwischen allen diesen Gedichten sind Fabeln, Reimerzählungen und Übersetzungen (?) Pindars aus dem Chinesischen *(„A Panegyric on Tea, by Kien Long“,* s. oben *„Odes to Kien Long“),* dem Griechischen *(„From Anacreon: Upon himself“; „From Anacreon: On Woman“)* und dem Persischen *(„From the Persian of Emir Johad: To the Butterfly“)* eingestreut.

Wolcot bewies durch diese Erzeugnisse abermals, dass er nicht ein bloßer Farceur und Pasquillant war, sondern dass er auch aus warmbegeistertem Herzen, von den edelsten menschlichen Gefühlen: Liebe, Freundschaft oder Mitleid, bewegt, erhabene und ernste Gedanken zu fassen und sie in schöne und melodische Verse zu bringen vermochte.

Viele in diese Sammlung aufgenommene Lieder sind von Wolcot selbst und von anderen bereits genannten Componisten in Musik gesetzt worden.

Als Probe Wolcot'scher Lyrik lasse ich einige Gedichte folgen. (Die Übersetzungen sind von O. L. Heubner.)[1])

---

[1]) „Engl. Dichter“, Leipzig, 1856 (vgl. pag. 147). Aus derselben Übersetzung stammt das bei Wülcker (Geschichte der englischen Literatur, pag. 433) gedruckte, ebenfalls der Sammlung *„Pindariana“* entnommene *„Madrigal“*.

Ein Hirtenlied. (A Pastoral Song.)

Der seligste Tag ist vorbei,
Ade! ach dem Tag ein Ade!
Du grünender, glühender Mai,
Ihr Lieder des Hänflings, ade!

Ich geh' von der Schönen so bang,
Verlasse mit Schmerzen das Thal;
Was sollen die Scenen entlang
Dem Herzen, verdammet zur Qual?

Die Liebe blickt trüb' — o, der Nacht!
Der Hauch des Entzückens verschwand!
Kein Hain, keine Laube mehr lacht,
Ich wandre durchs finstere Land.

Ich beneide, in Missgunst verlor'n,
Das Lüftchen, das Kühlung ihr beut;
Das Vögelchen dort auf dem Dorn,
Das lauscht, bis sie Krümchen ihm streut;

Die Lerche hoch über dem Dach,
Die ihr seligen Morgengruß bringt;
Die Nachtigall, deren Schlag
Sie schmeichelnd zur Ruhe singt.

O, dass ich ihr Dörflein noch säh'!
Ein Blick noch, der letzte, sei mein!
Dann Freude, dann, Delia, ade!
Dann, Gram, bin für immer ich dein. —

Lied.

O Mädchen, flieh Fortunas Lächeln,
Wie ihr Sirenenlied auch tönt;
Sie lockt dich in der Sorgen Strudel,
Wo Gram sein endlos Klaglied stöhnt.

Ach! werden all die Haufen Goldes
Dem Sorgenheer gewachsen sein?
Der Glanz, den deine Augen schauen,
Ist nicht der Seele Sonnenschein.

Der Liebe huld'ge! Sie ist Fürstin
Der wahrsten Wonnen; wo sie lacht,
Vergoldet sie den Tag mit Freude,
Beseligt sie den Traum der Nacht. —

May-Day.

The daisies peep from every field,
And violets sweet their odour yield:
The purple blossom paints the thorn,
And streams reflect the blush of morn.

Then, Lads and Lasses all, be gay,
For this is Nature's holiday.

Let lusty Labour drop his flail,
Nor woodman's hook a tree assail:
The ox shall cease his neck to bow,
And Clodden yield to rest the plough.

Behold the Lark in ether float,
While rapture swells the liquid note!
What warbles he, with merry cheer?
„Let Love and Pleasure rule the year."

Lo, Sol looks down with radiant eye,
And throws a smile around the sky;
Embracing hill and vale and stream,
And warming Nature with his beam.

The insect tribes in myriads pour,
And kiss with Zephyr every flow'r:
Shall these our icy hearts reprove,
And tell us we are foes to Love? —

Ode to a Pretty Bar-Maid.

„Sweet Nymph, with teeth of pearl, and dimpled chin,
And roses that would tempt a Saint to sin,
Daily to thee so constant I return;
Whose smile improves the coffee's every drop,
Gives tenderness to every steak and chop,
And bids our pockets at expenses spurn.

What Youth, well powder'd of pomatum smelling,
Shall on that lovely bosom fix his dwelling?
Perhaps the Waiter, of himself so full:
With thee he means the coffee-house to quit;
Open a tavern, and become a cit,
And proudly keep the head of the Black Bull.

'Twas here the Wits of Anna's Attic age
Together mingled their poetic rage;
Here Prior, Pope, and Addison, and Steele,
Here Parnell, Swift, and Bolingbroke, and Gay,
Pour'd their keen Prose, and tuned the merry Lay,
Gave the fair toast, and made a hearty meal.

'Twas here, o'er fragrant coffee to unbend,
The Wits their Epigrams so happy penn'd,
And bade in Madrigals a Chloe shine,
A Mira, a Belinda, and a Phyllis;
Who boasted roses possibly and lilies,
Such as now deck that cheek and breast of thine.

Nymph of the roguish smile, which thousands seek,
Give me another, and another steak:
A kingdom for another steak, but given
By thy fair Hand, that shames the Snow of Heaven.

Give me a glass of punch, O smiling Lass!
And let thy luscious lip embalm the glass,
Touch it, and spread a charm around the brim.
Health to thy beauties, Nancy; and may Time
Ne'er meddle with thy present healthful prime,
Thy ringlets spoil, and eyes of diamonds dim.

— — — — — — — — — — — — — —

Tell me again, O Nymph, whose happy arms
Are doom'd, for life, to circle those bright charms,
And to that bosom give brave girls and boys?
That lucky lot, alas! will ne'er be mine:
A gaze, a squeeze, perchance a kiss divine,
Must form the bounds, O Nancy, of my joys.

Yet if rich favours, far beyond a smile,
So kind, thy Poet's moments to beguile,
Thou wishest to bestow; in Love's name, give 'em;
And, thankful, on my knees will I receive 'em.“ —

Hymn to Life.

„Parent of pleasure, and of many a groan,
I should be loth to part with thee, I own,
Dear Life!
To tell the truth, I'd rather lose a wife;
Should Heaven e'er deem me worthy of possessing
That best, that most invaluable blessing.

Some people talk of thee with much sangfroid,
As one too pitiful to be enjoy'd;
But thou'rt a most delightful Girl with me.
A hundred thousand pretty things are thine;
Indeed, of golden treasure thou'rt a Mine:
Thy manners greatly with my heart agree.

I love thy sweet aquaintance, from my heart;
Will make a bargain with thee, not to part
Till Fate shall strike our System off its hinges:
Consenting to a little gout sometimes;
That spoils my appetite to meat and Rhymes,
Those very sharp ‚memento mori' twinges.

I thank thee that thou brought'st me into being:
The things of this our World are well worth seeing,
And, let me add more over, well worth feeling;
Then what the devil would people have,
These gloomy hunters of the grave,
For ever sighing, groaning, canting, kneeling?

I cannot rise from thee as from a feast,
As Horace says, ‚uti conviva satur'.
No such matter: —
I'll answer for myself at least.
No, when it comes that thou and I must part,
Life, I shall leave thee with a sighing heart;
Leave the warm precincts of the cheerful day,
With lingering longing looks, says Gray.

Some wish they never had been born, how odd! —
To see the handiworks of God,
In sun, and moon, and starry sky;
Though last, not least, to see sweet Woman's charms;
Nay more, to clasp them in our arms,

And pour the soul in love's delicious sigh;
Is well worth coming for, I'm sure,
Supposing that thou gavest us nothing more.

Yet, thus surrounded, Life, dear Life, I'm thine;
And, could I always call thee mine,
I would not quickly bid this World farewell:
But whether here or long or short my stay,
I'll keep in mind, for every day,
An old French motto, 'Vive la bagatelle!'

Before us Heaven hath placed the Tear and Smile;
Each may be won with very trifling toil:
But if there be in Nature such a mule,
Who, willing with misfortune to be curst,
Should, like an idiot, madly choose the first,
In God's name let him suffer like a Fool.

Misfortunes are this lottery-world's sad Blanks;
Presents, in my opinion, not worth thanks:
The Pleasures are the Twenty-thousand Prizes,
Which nothing but a downright ass despises." —

1795.

„*Hair Powder; A Plaintive Epistle to Mr. Pitt. To which is added Frogmore Fête; an Ode for Music, for the first of April, vulgarly called All-Fools' Day.*"

Pitt hatte zur Deckung seiner Mehrforderungen für den kostspieligen Krieg mit Frankreich eine neue Steuer auf den in jenen Tagen vielverbrauchten Haarpuder eingeführt, eine Maßregel, die namentlich Friseure und ärmere Leute ziemlich hart betraf. Pindar malt mit Humor das Entsetzen dieser Menschen, gibt aber auch eine ernste Mahnung, nicht zu weit zu gehen. Schon sei das Volk unzufrieden geworden, es werde sich nichts mehr bieten lassen:

„*Yet, if resolved to worry Wigs and Hair,*
And, Herold-like, not little Children spare,
Say (for methinks the land has much to dread),
How long in safety may we wear the head?
Enough our necks have bow'd beneath the yoke;
Enough our sides have felt the goad and stroke:
Then cease to make, by further irritation,
Our patience the sole rock of thy salvation."

Die Zugabe „*Frogmore Fête*“ ist eine tolle Parodie auf Drydens „*Alexander's Feast, or the power of Music, a song in honour of St. Cecilia's Day 1697.*“ Dieses wohlbekannte und oft bewunderte Gedicht Drydens muss sich von Wolcot eine äußerst abfällige Kritik gefallen lassen. In einer beigefügten Note nennt er es „*a downright drunken Bartholomew-fair*“. Wolcots Parodie bezieht sich auf eine Art Wohlthätigkeitsbazar, der in Frogmore[1]) abgehalten wurde, und ist voll von Schmähungen gegen König, Königin und den gesammten Hof. Gleich der Anfang erinnert an Drydens Gedicht:

„*'Twas at the Royal seat on Frogmore Green,*[2])
With Britain's gold uprear'd by Britain's Queen.“

Im Verhältnis zu Drydens Gedicht ist die Parodie bedeutend erweitert; sie musste natürlich auch Platz liefern für allerhand satirische Ausfälle. In einer Strophe spielt Pindar auf den berüchtigten Soldatenhandel an, den auch Georg eine Zeit lang betrieben:

„*Now to the happy, simpering, courtly crowd,*
In melting melody he sung aloud
A list of every Hannoverian hide;
Skins of those mighty men, by bullets bor'd,
Worth thirty pounds apiece to their high Lord,
For whose great glory and defence they died.

Dear is Hannoverian-skinning;
Money well is worth the winning:[3])
Fighting still, and still destroying;
Hide-money is worth enjoying:
Cutting, killing, drowning, starving;
Soldiers' Skins are well worth carving.“ —

„*The Royal Tour and Weymouth Amusements; A Solemn and Reprimanding Epistle to the Laureat. — Pitt's Flight to Wimbledon, An Ode. — An Ode to the French. — Ode to the Charity-Mill in Windsor-Park.* —

---

[1]) Königlicher Landsitz im kleinen Park von Windsor.
[2]) Dryden: „*'Twas at the royal feast for Persia won*“.
[3]) Dryden: „*If the world be worth thy winning*“.

A Hint to a Poor Democrat. — Ode to the Queen's Elephant. — The Sorrows of Sunday, an Elegy."

Dies ist eine der heftigsten und gehässigsten Schmähschriften Wolcots, eine blutige Satire auf die kleinen und harmlosen Gepflogenheiten Georgs III. Wenn jemand in London noch glaubte, dass Pindar eine Pension vom Hofe beziehe, so wurde er sicher durch diese Dichtung von seinem Irrthum überzeugt.

Da der Hofdichter Pye nach Pindars Meinung seiner Pflicht nicht genügend nachkommt, „die wunderbaren Thaten und weisen Aussprüche des Königthums"[1]) in Verse zu bringen, so greift Pindar jetzt selbst diese Stoffe auf und beschämt so den Laureatus. Diese Form der Einkleidung erinnert an die einer bereits besprochenen Satire. („*Instructions to a celebrated Laureat.*" 1787.)

Wir begleiten den König auf der Fahrt nach seiner Sommerresidenz Weymouth. Wir werfen einen Blick in das Innere des königlichen Palastes und hören einige Gespräche, die Georg mit Pitt und anderen Würdenträgern und mit vorüberziehenden Leuten aus dem Volke führt:

Heavens! with what ardour through the lanes he drives,
The country trembling for its tenants' lives!
Squat on his speckled haunches gapes the Toad,
And Frogs affrighted hop along the road;
The Hares astonish'd to their terrors yield,
Cock their long ears, and scud from field to field:
The Owl, loud hooting, from his ivy rushes;
And Sparrows, chattering, flutter from the bushes:
Old Women (call'd „a pack of blinking bitches"),
Dash'd by the thundering Light-horse into ditches,
Scrambling and howling, with posteriors pointed
(Sad picture!), plump against the Lord's Anointed.
Dogs bark, Pigs grunt, the flying Turkeys gobble;
Fowls cackle; screaming Geese, with stretch'd wing, hobble;
Dire death his horse's hoofs to Ducklings deal,
And Goslings gasp beneath the burning wheel.
— — — — — — — — — — — — — —

[1]) „*The wonderful actions and sapient sayings of Royalty.*" (Aus der Vorrede.)

George breakfasts on the road, gulps tea, bolts toast;
Jokes with the Waiter, witty with the Host;
Runs to the Garden with his morning dues;
Makes mouths at Cloacina's; reads the news.
Now mad for fruit, he scours the garden round;
Knocks every apple that he spies, to ground;
Loads every Royal pocket; seeks his chaise;
Plumps in, and fills the village with amaze.

He's off again: he smokes along the road.
Pursue him, Pye; pursue him with an ode:
And yet a pastoral might better please,
That talks of sheep and hay, and beans and peas;
Of trees cut down that Richmond's lawn adorn,
To gain the pittance of a peck of corn.
He reaches Weymouth; treads the Esplanade:
Hark, hark, the jingling bells! the cannonade!
Drums beat, the hurdygurdies grind the air;
Dogs, cats, old women, all upon the stare.
All Weymouth gapes with wonder: hark, huzzas,
The roaring welcome of a thousand jaws!

O Pye, shalt thou, Apollo's favourite son,
In loyalty by Peter be outdone?
How oft I bear thy Master on my back,
Without one thimbleful of cheering Sack;
While thou (not drunk, I hope), O Bard divine,
Oft wett'st thy whistle with the Muse's Wine!
Oh haste where prostrate Courtiers Monarchs greet,
Like Cats that seek the sunshine of the street;
Where Chesterfield, the lively Spaniel, springs,
Runs, leaps, and makes rare merriment for Kings;
— — — — — — — — — — — — — — —

A batch of Bullocks! See great Cesar run:
He stops the Drover; bargain is begun.
He feels their ribs and rumps; he shakes his head:
„Poor Drover, poor; poor, very poor indeed."
Cesar and Drover haggle; difference split.
How much? a shilling: what a royal hit!

A load of Hay in sight: great Cesar flies:
Smells, shakes his head: „Bad hay, sour hay." He buys.

„Smell, Courtown, smell; good bargain, lucky load:
Smell, Courtown; sweeter hay was never mow'd.“
A herd of Swine goes by. „Whose hogs are these?
Hæ, farmer, hæ?“ — „Yours, measter, if yow pleaze.“ —
„Poor, farmer poor; lean, lousy, very poor:
Sell, sell, hæ, sell?“ — „Iss, measter, to be zure:
My pigs were made for zale, but what o' that?
You caall mun lean; now, zur, I caal mun vat.
Measter, I baant a starling, can't be cort;
You, think, agosh, that ha the pigs for nort.“ —
Lo! Cesar buys the pigs; he slily winks:
„Hæ, Gwynne, the fellow is not caught,“ he thinks.
Fool, not to know the bargain I have got!
„Hæ, Gwynne, nice bargain? lucky, lucky lot!“

In dem zweiten Theile wird Pitts Flucht nach Wimbledon[1]) geschildert, wohin sich der immer unbeliebter gewordene Minister vor der aufgeregten Volksmenge zurückgezogen hat. Pindar folgt ihm im Geiste nach und zwingt ihn, eine Generalbeichte seiner politischen Sünden abzulegen.

Die *„Ode an die Franzosen“* handelt weniger von diesem Volke, sondern enthält lediglich Ausfälle gegen König Georg und seine Familie. Pindar greift hier wieder einmal alles an, was nur die geringsten Beziehungen zum Königshause hat: von dem Monarchen und seinem Minister angefangen bis herab zu dem armen, unschuldigen Elephanten, der eben aus Bengal als Geschenk vom Nabob von Arcot an die Königin eingetroffen war. Die Elegie *„Sorrows of Sunday“* bezieht sich auf den Versuch, den einige Parlamentsmitglieder gemacht hatten, alle, selbst die unschuldigsten Sonntagsvergnügungen einzustellen. Darob erhebt der Dichter großes Wehklagen und spottet über diese falsche Frömmigkeit, als hätte er vorausgesehen, wie entsetzlich langweilig ein englischer Sonntag nach hundert Jahren werden sollte! —

„The Convention Bill; An Ode.“

Dieses Gedicht ist abermals gegen Pitt gerichtet, der ein Gesetz gegen die Rede- und Versammlungsfreiheit im Parlament eingebracht hatte. Es zählt nur 114 Verse, ist also auffallend kurz. —

[1]) Vorort im S.W. von London.

„The Royal Visit to Exeter; A poetical Epistle by John Ploughshare, A Farmer of Morton Hampstead, in the County of Devon.“

Ein recht humorvolles, im Dialect von Devonshire verfasstes Gedicht. John ist in die Stadt (Exeter) gewandert, um den Einzug des Königs zu sehen, und berichtet nun in Briefen an seine zu Hause gebliebene Schwester Nan:

„I promised thee, dear Zester Nan,
That thee shudst hear vrom Brether Jan,
About the King, wey speed.
And now I zet me down to write,
To tell thee every thing outright,
The whole that I' ve azeed.

— — — — — — — — —

Well: in a come King George to town,
With doust and zweat as Nutmeg brown,
The hosses all in smoke:
Huzzain, trumpetin and dringin,
Red colours vleein, roarin, zingin;
So mad seem'd all the voke.

— — — — — — — —

Now let me tell thee, Zester Nan,
The King's a jolley gentleman,
The Queen not very ugly:
Az vor the Princesses, sweet souls,
With rosy chucks, and flaxen polls,
They Angels look'd so smugly.“ —

„Liberty's Last Squeak; containing: An Elegiac Ballad.—An Ode to an Informer.—An Ode to Jurymen.—— And Crumbs of Comfort for the Grand Informer.“

Mit der Freiheit geht es jetzt zu Ende. Pitt will Maßregeln treffen, um Verfasser von Schmähschriften strafen zu können (die sogenannte *„Libel Bill“*). Mr. John Reeve ist der große *Informer* (Angeber), vor dem sich Pindar nun fürchtet. Er sagt also allen seinen Themen Lebewohl:

„Farewell, o my Pen and my Tongue!
To part with such friends I am loth;
But Pitt, in majorities strong,
Voweth horrible vengeance to both.

No more on a King or a Queen,
Apple-dumpling, and Smuggling so sweet,
Like their Stomachs your Wit shall be keen;
Hogs, Hay, and fat Bullocks, and Wheat.

The meanness no more of high folk.
In the Rope of your Satire shall swing;
For, behold, there is death in the joke
That squinteth at Queen or at King!

But wherefore not laugh at a King,
And wherefore not laugh at a Queen?
A laugh is a laudable thing,
When people are silly and mean.

Now farewell to fair Buckingham House,
To Windsor and Richmond, and Kew!
Farewell to the Tale of the Louse!
Mother Red-cap, and Monarchs, adieu!

In der „*Ode an die Jurymen*“ vertheidigt er sich und schildert sich als echten Patrioten und Freund der Freiheit. —

1797.

„*One Thousand Seven Hundred and Ninety-Six; A Satire, in two Dialogues.*“

Diese Dichtung, die einzige, die Wolcot im Titel selbst „eine Satire“ nennt, besteht aus zwei Gesprächen zwischen dem Dichter und Tom, einem jungen, unerfahrenen Studenten, der eben von der Universität nach Hause kommt und von Peter über die wichtigsten politischen Tagesfragen aufgeklärt wird. Dabei macht Pindar wiederholt heftige Ausfälle gegen Mitglieder der Regierung und beklagt die traurigen Zustände im Reiche. Als der junge Freund ihm gesteht, dass er zur Feder zu greifen beabsichtige, um diese Verhältnisse zu schildern, zu tadeln und dadurch zu bessern, da räth ihm Peter ab: er selbst habe schon jegliche Hoffnung auf Besserung aufgegeben:

„*For, spite of all that we can sing or say,*
Fools will be fools; and Ministers, betray.“

Titel und Form dieser Satire erinnern an Popes „*Epilogue to the Satires, Dialogue II.*“, gewöhnlich unter dem Titel „*1738*“ bekannt. —

„An Ode to the Livery of London; on their Petition to His Majesty, for kicking out His worthy Ministers. Also An Ode to Sir Joseph Banks, on the Report of his Elevation to the Important Dignity of a Privy Counsellor. To which is added A Jeremiad to George Rose, Esq.“

Die Zünfte von London wollen dem Könige eine Petition um Absetzung seiner Minister überreichen. Unter dem Vorwande, ihnen die Ungebürlichkeit dieses Vorgehens auseinanderzusetzen, erinnert sie der Dichter, nach einem ironischen Lobspruche auf die Fürsten und großen Staatsmänner überhaupt, an die Zeiten der guten *„Queen Bess“*. Damals giengen die Könige ganz anders mit dem Volke um! Hätte man zu Zeiten Elisabeths derartiges gewagt, so wären solche Bittsteller bei Hofe schön empfangen worden!

Die *„Ode an Banks“* beschäftigt sich neuerdings mit dem schon oft verspotteten Gelehrten, von dem die Zeitungen gemeldet hatten, dass er Mitglied des geheimen Rathes geworden sei, wozu er nach der Meinung Pindars natürlich völlig ungeeignet war.

„A Jeremiad“ ist gegen den Finanzminister George Rose gerichtet, der ohne jegliches Verdienst und ohne die erforderlichen Kenntnisse und Eigenschaften zu dieser hohen Stellung gekommen ist; der Dichter klagt dabei, dass er nicht wie früher in der Wahl seiner Stoffe frei und unbeschränkt sei, sondern zu so unbedeutenden Themen, wie das vorliegende herabsteigen müsse. —

1798.

„Tales of the Hoy; interspersed with Song, Ode and Dialogue.“

Eine witzige Vorrede in Prosa stellt das Ganze als eine Nachahmung der *„Canterbury Tales“* von Chaucer hin. Mit ihnen haben Wolcots Geschichten allerdings die Art der äußeren Einkleidung gemeinsam. Auch der erste Vers soll offenbar an den Prolog der *„Canterbury Tales“* erinnern:

„'Twas in that month when nature drear,
With sorrow whimpering, drops a tear.“

Die Scene spielt auf einem sogenannten Leichterschiffe *(„Hoy“, s. o.)*, wie sie zwischen Margate[1]) und London verkehren. Captain Noah hat seine Passagiere zu einer Bowle gebeten und spricht sie mit einer humorvollen Rede an. Darauf trägt er und nach ihm der eine oder andere von den Mitreisenden etwas vor.

Die Sammlung verdient aber den Namen *„Tales“* eigentlich nicht; denn außer der *„Geschichte der Witwe von Ephesus“* [2]) und der zu jenen Zeiten ganz volksthümlich bekannt gewordenen und oft in Musik gesetzten Ballade *„Tom Halyard“* sind es lyrische Gedichte und Lieder, die zum Vortrag gelangen. Unter den letzteren befindet sich das von Wolcot selbst componierte, patriotische Lied: *„Again we begin to be Britons, my boys!“* Die Zwischenpausen werden durch allerlei lustige Gespräche zwischen Capitän Noah und den vortragenden Mitgliedern der Gesellschaft ausgefüllt.

Als Probe diene die Ballade *„Poor Tom“ (Tom Halyard):*

Now the rage of battle's ended,
And the French for mercy call;
Death no more, in smoke and thunder,
Rode upon the vengeful ball.

Yet what brave and loyal heroes
Law the sun of morning bright;
Ah! condemned by cruel Fortune,
Ne'er to see the star of night.

[1]) Seebad an der Nordküste der Insel Thanet.

[2]) Der Stoff dieser Erzählung ist aus dem Romane des Petronius, aus den „Sieben weisen Meistern“ *(„Des siebenten Meisters Joachim Beispiel von der Witwe, die sich mit ihrem Mann begraben lassen wollte“)*; aus Moscheroschs „Gesichte Philanders von Sittewald“ (3. Gesicht *„Weiberlob“*); durch Gedichte Lafontaines *(„La Matrone d'Ephèse“)* und Chamissos *(„Ein Lied von der Weibertreue“)* bekannt: Es handelt sich um eine Witwe, die am Grabe ihres Gatten trauert und keine Speise mehr zu sich nehmen will. Ein vor einem Galgen postierter Soldat hört ihre Klagerufe und eilt zu ihr. Es gelingt ihm, sie zu „trösten“ und zur Annahme von Speise und Trank zu bewegen. Doch als er zu seinem Posten zurückkehrt, hat man ihm den Leichnam des gehängten Räubers, den er bewachen sollte, gestohlen. Schnell entschlossen hilft die dankbare Witwe ihrem neuen Liebhaber, um ihn vor der Todesstrafe zu erretten, indem sie ihren eigenen Gatten an den Galgen hängt.

From the main-deck to the quarter,
Strew'd with limbs, and wet with blood,
Poor Tom Halyard, pale and wounded,
Crawl'd where his brave Captain stood.

„O my noble Captain! tell me,
Ere I'm borne a corpse away,
Have I done a Seaman's duty
On this great and glorious day?

„Tell a dying Sailor truly,
For my life is fleeting fast;
Have I done a Seaman's duty?
Can there aught my memory blast?“ —

„Ah, brave Tom!“ the Captain answer'd,
„Thou a Sailor's part hast done:
I revere thy wounds with sorrow;
Wounds by which our glory 's won.“ —

„Thanks, my Captain: life is ebbing
Fast from this deep-wounded heart;
But, oh! grant one little favour,
Ere I from the world depart: —

„Bid some kind and trusty Sailor
When I'm number'd with the dead,
For my dear and constant Catherine,
Cut a lock from this poor head.

„Bid him to my Catherine give it,
Saying, hers alone I die:
Kate will keep the mournful present,
And embalm it with a sigh.

„Bid him too this letter bear her,
Which I've penn'd with panting breath:
Kate may ponder on the writing,
When the hand is cold in death.“ —

„That I will,“ replied the Captain,
„And be ever Catherine's friend.“ —
„Ah! my good and kind Commander,
Now my pains and sorrows end.“

Mute towards his Captain, weeping,
Tom upraised a thankful eye;
Grateful then, his foot embracing,
Sunk with „Kate" on his last sigh.

Who, that saw a scene so mournful,
Could without a tear depart?
He must own a savage nature;
Pity never warm'd his heart.

Now, in his white hammock shrouded
By the kind and pensive Crew,
As he dropped into the Ocean,
All burst out, „Poor Tom, adieu!" —

1799.

„Nil Admirari; or, A Smile at a Bishop; occasioned by an hyperbolical Eulogy on Miss Hannah More, by Dr. Porteus, in his late Charge to the Clergy. Also Expostulation; or, An Address to Miss Hannah More. Likewise, Duplicity, or the Bishop; and Simplicity, or the Curate: A Pair of Tales. Moreover, An Ode to the Blue-Stocking Club. And finally, An Ode to some Robin Redbreasts in a Country-Cathedral."

Mit Miss Hannah More (1745—1833) hatte sich Wolcot schon in der *„Epistle to those literary Colossuses, the Reviewers"* (1778) und in der *„Epistel an Sylvanus Urban"* (1790) beiläufig befasst. Diese Schriftstellerin hatte sich mit ihren Werken in den Dienst der Religion, der Moral, der Erziehung gestellt, indem sie derartige Themen in Romanform behandelte. Auch Dramen hatte sie geschrieben; doch ist außer der von Garrick 1777 zur Aufführung gebrachten Tragödie *„Percy"* von ihren Schriften heute fast nichts mehr bekannt. In ihren jüngeren Jahren war sie Mitglied des Blue-Stocking-Club gewesen, der im Hause der Montagu zusammenkam. Im Jahre 1799 veröffentlichte sie *„Strictures on the modern System of Female Education"*, ein Werk, das von dem damaligen Bischof von London, Dr. Porteus, in seinem Hirtenbriefe für 1799 mit warmen Worten der Geistlichkeit empfohlen wurde. Da sie in diesem Buche eine abfällige Bemerkung gegen die modernen Schriftsteller

im allgemeinen gemacht hatte, so wurde sie nun von Wolcot als dem Vertreter der beleidigten Literaten angegriffen. Gegen sie und Porteus ist der größte Theil der ziemlich umfangreichen Satire gerichtet. Pindar anerkennt den moralischen Wert ihrer Werke und die Reinheit ihres Privatlebens, aber sie sei keine Dichterin und Porteus kein berufener Kritiker. Er streicht sich dabei selbst soviel als möglich heraus und erzählt mit Stolz, wie ihn Kosciusko geehrt:

„Me Kosciusko deems a Bard divine;
My works illumed his dungeon of affright:[1])
'Twas there the Hero read my Lyric Line;
Yea, read my Lucubrations with delight.

To me the Hero rich Falernian sent,
To sooth the horrors of our gloomy weather:
To him in Leicester-fields with joy I went;
For Bards and Heroes pair like Doves together.“

Außerdem greift er auch den Club der Blaustrümpfe an und dichtet sogar eine ganze Ode an diese literarische Vereinigung. Die Geschichten *„Duplicity“* und *„Simplicity“* stellen einen habgierigen Bischof und einen einfachen Pfarrer einander entgegen. Die *„Ode an die Rothkehlchen in einer Dorfkirche“* hängt mit den vorhergehenden Erzählungen nur durch die pfaffenfeindliche Tendenz zusammen, die auch in diesem Gedichte wieder zum Ausdruck kommt. —

1800.

„Lord Auckland's Triumph; or The Death of Crim. Con. A Pair of Prophetic Odes. To which are added, An Address to Hymen. — An Ode on the Passions. — Advice to Young Women; or, The Rose and Strawberry, a Fable. — With a most interesting Postscript.“

Indem Pindar anscheinend entrüstet über den Verfall der guten Sitten und die immer mehr einreißende Treulosigkeit der Ehegatten spricht, also den Ansichten des Lord Auckland beipflichtet, der von staatswegen Maßregeln gegen

---

[1]) Auch der anonyme Verfasser des der Ausgabe von 1812 vorangeschickten Lebensabrisses erzählt, Kosciusko habe während seiner Gefangenschaft in St. Petersburg mit Vorliebe die humoristisch-satirischen Werke Pindars gelesen.

diese traurigen Erscheinungen des Familienlebens vorgeschlagen wissen wollte, lässt er durchblicken, dass er dem nach Abwechslung strebenden Manne eigentlich recht gibt. An einer Geschichte zeigt er die Entstehung der seiner Meinung nach berechtigtes Missbehagen ausdrückenden Redensart *„Toujours perdrix!"*. Das Thema ist ihm überhaupt sehr sympathisch; er benutzt es, um seinen frivolen Standpunkt in der Angelegenheit zu kennzeichnen. Er hofft nur wenig von den Vorschlägen Lord Aucklands; wenn man den Ehebruch strenger behandeln und bestrafen wird, so wird auch die Zahl der ungleichalterigen Ehepaare wachsen, und statt eines Übels wird ein anderes da sein: die jungen Frauen werden zu den raffiniertesten Mitteln greifen, um ihre alten Männer zu hintergehen. Schließlich verdächtigt er sogar Lord Auckland selbst, er habe diese Vorschläge nur eingebracht, um sich selbst vor dem Geweih des Hahnreihs zu sichern. In dem in Prosa abgefassten Postscript vertheidigt er sich gegen Angriffe seiner literarischen Gegner Mathias, Gifford, Canning, und setzt sich mit ihnen des längeren auseinander.[1]) —

1801.

„Out at Last! Or, The Fallen Minister."

Den Anlass zu dieser Satire gab die im Februar desselben Jahres erfolgte Demission Pitts. Dem scheidenden, von ihm vielgehassten Minister sendet Pindar einen wenig freundlichen Abschiedsgruß nach. Er stellt sein ganzes Sündenregister auf und hält ihm nochmals alle seine Vergehen vor. Ja er ruft sogar den Geist seines großen Vaters an, auch der muss dem Sohne tüchtig die Meinung sagen:

See the stern Shade of Chatham rise!
On thee he darts his Eagle eyes.
„Fool!" cries the angry disappointed Ghost:
„Was it for this I show'd thy youth
The paths of Glory, and fair Truth?
Lo! by thy flagrant folly, all is lost.
Mad boy! instead of Wisdom's Springs to court
The dozing Fountain of Dundas's Port.

[1]) Vgl. pag. 32.

The wondrous Column of my hand,
That push'd its head into the skies;
Shook by thy damned wizard wand,
Low, low, a splendid ruin lies.'"

Jetzt da Pitts Ansehen verschwunden sei, jetzt habe er (Pitt) Gelegenheit, seine wahren Freunde kennen zu lernen. Allenthalben werde man ihn verleugnen und verspotten, ihm seine Missethaten vorhalten. Alle, Große und Geringe, freuen sich über seinen Fall:

The meanest of the man shall skoff,
And cry, „I'm glad the fellow's off".
The Taylor leaps in rapture from his board;
The Cobbler throws his shoe away;
The Washerwoman flings her tray;
The Shoeblack drops his brush, and thanks the Lords.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
And he of whom the Muses brag,
From his stretch'd jaws shall pull the gag,
And vengeful to thy head shall give it wing;
Then shall he cry, with dauntless looks
„I'll go again among the Cooks,
And tell more pretty tales of Queen and King." —

„Odes to Ins and Outs."

Diese Oden sind ebenfalls durch Pitts Entlassung hervorgerufen und an den König, an Pitt und dessen mit ihm verabschiedete Freunde und Amtsgenossen: Hawkesbury, George Rose, Dundas, Addington gerichtet. In der Ode *„An den König"* bietet er diesem seine Dienste an, falls der Posten eines Hofdichters nun frei werden sollte:

„Sir, if your Majesty so please
(And, Sire, it may be done with ease),
I'll make a bargain. Keep out Pitt for ever,
My song shall be the Song of praise:
To kings an altar will I raise,
And never tear it down; no, never, never.
And should it please th'Almighty to take Pye,
Sire, I'm your bard, your laureat: I; yes, I.

I think this must be some temptation,
Considering my vast reputation."

Für den nun postenlosen, gleichsam stellungsuchenden gewesenen Kriegsminister Dundas hat Wolcot eine poetische Zeitungsannonce *(„Advertisement")* zusammengestellt:

„A steady Man, near sixty years of age,
Would very willingly engage
As butler to a Minister of State,
And overlook the plate.

But should the plate by chance be carried off,
And not a hogshead or a bottle left;
He begs to say, he won't be fool enough
To answer for the leakage, or the theft.

If wanted, he can have, by God's good grace,
An excellent character from his last place. —
Please to direct to Mister H. Dundas,
At the old sign, the Bottle and the Glass."

In den Schlussversen — *„A moral Conclusion"* — ruft er aus:

„Ah me! sic transit gloria mundi:
Such things will be till Sun and Moon die,
And earth our ashes, our pale embers cover;
And really, when we sum up all,
What's Life? A Blast, a little Squall.
Death's calm must come at last, and all is over:
All in our tombs in peace, not one
To read ‚Hic jacet' on the stone."

Auch einige kleine Erzählungen sind eingeschoben. —

„Tears and Smiles; a Miscellaneous Collection of Poems", ist, ähnlich wie *„Pindariana"*, eine Sammlung von lyrischen und epischen Gedichten ernsten und heiteren Inhalts, enthält jedoch keinerlei eigentliche Satiren.

Den Anfang macht eine Liebesgeschichte, *„Julia: or, The Victim of Love"*, bestehend aus einzelnen Elegien und Liedern, die ein Liebender an die angebetete Julia schickt. Er hat sie verlassen, um ein reiches Mädchen zu heiraten. Julia stirbt an gebrochenem Herzen und wird von dem überlebenden Freunde lange über das Grab hinaus betrauert.

In der Geschichte *„Orson and Ellen"*, die darauf folgt, hat sich der Dichter selbst parodiert. Im Gegensatze zu der ersten Liebesgeschichte geht diese glücklich mit einer

Hochzeit aus. Ellen ist die angenommene Tochter eines Wirtes, in dessen Hause sie ihren Geliebten nach mehrjähriger Trennung wiederfindet. In Wolcots Manier ist die Dichtung durch allerlei Abschweifungen und endlose Gespräche in die Länge gezogen. Die beiden Hauptpersonen kommen in ihrer Unterhaltung auf verschiedene Persönlichkeiten des Tages zu sprechen, ein Umstand, der den Dichter zu Ausfällen auf den König und die Königin, diesmal sogar auch gegen den Prinzen von Wales veranlasst, den er mit den Jahren zu bewundern verlernt hatte. Dieser Lüstling und Verschwender hatte sich seiner Gemahlin, der Prinzessin Karoline von Braunschweig, gegenüber recht schändlich benommen. Von ihr heißt es in dem Gedichte:

Now of a Princess sweet they talk'd,
And pitied her hard fate.
„O Lord! O Lord!" said Boniface,
„Heaven keep me from high state!" —
„Poor Lady!" Orson pitying said,
„I've seen her many a time;
And seen the Baby too with tears,
And ask'd about her crime."

However people may invent,
Whatever folks shall say,
I won't believe; but think her still
A jewel flung away.

Ebenso anerkennend lässt der Dichter die beiden von der geistigen und körperlichen Anmuth der Töchter des Königs, Elizabeth und Mary, reden. Aber auch auf andere zeitgemäße Themata kommen sie zu sprechen, auf Bischof Porteus und Miss Hannah More (vgl. die Satire *„Nil Admirari"*), ja selbst auf den „berühmten" Peter Pindar.

Mit einer recht hübschen Beschreibung des freudigen Hochzeitsfestes, an dem der Dichter die ganze Natur theilnehmen lässt, schließt die Erzählung:

The chirping Sparrows came in flocks,
And Linnets with a tune;
And round in merry gambols flew,
To hail the honey-moon.

The wrens delighted cock'd their tails,
And twitter'd many an air;
While Redbreasts, trilling, through the panes
Peep'd in upon the pair.

And eke the Pigeons, birds of love,
Did sport upon the thatch;
And coo'd and bill'd, and flapp'd their wings,
In honour of the match.

At night, all slily, from their friends
The couple stole away;
Which night, if I don't much mistake,
Was happier than the day. —

God prosper long the married state,
And give it every bliss;
And may we kiss the Nymphs we please,
And please the Nymphs we kiss!"

Darauf folgt eine Reihe von Nachahmungen alter Dichtungen unter dem Titel „*New-Old Ballads*", als deren angebliche Verfasser Königin Elisabeth, Sir T. Wyatt, Lord Surrey, Sir James Melville, Vere, Earl of Oxford, ein J. D. (John Donne?) und Ed. Fairfax genannt werden; einige sind ohne Angabe des Autors geblieben. Diese Lieder und Balladen sind in einer affectiert archaïsierenden Orthographie geschrieben, die manchmal ganz unhistorisch ist, ähnlich der, wie sie auch Chatterton bei seinen literarischen Fälschungen zur Anwendung brachte.

Es sind Liebesgedichte, lyrische Erzeugnisse anakreontischer Art, die sich mit der kleinen Thierwelt befassen, Betrachtungen, die aus der Einsamkeit des Gefängnisses oder der Freiheit des Landlebens heraus über die Verderbtheit und Ruhelosigkeit des Lebens am Hofe angestellt werden.

Als Probe für Sprache und Form dieser „Balladen" diene ein Sir T. Wyatt unterlegtes Lied:

Wyatt to Poins,
In Praise of Liberty.

To crawle in Courtes, is bondage harde;
For who ychooseth chaines, I wot?

Yet some, for pleasures of rewarde,
Wil flatter, and blow colde and hot.
But Liberty will I emplore,
Though Poverty knock at my doore.

What be our wants? — some thinges, not all.
Contentment lyeth not in heaps:
Who hath a littel field, though small,
It grete is if enough he reaps.

Then Liberty will I emplore,
Though Poverty knock at my doore.

Ähnliche Stimmungen kommen in den „*Oden*“ zum Ausdruck, die als Zugabe angeschlossen sind. Die Ansichten des Dichters haben sich eben im Laufe der Zeiten geändert; das erzählt er in der Ode „*Tempora mutantur*“.

Der bedauernswerten Gattin des Prinzen von Wales prophezeit er, von Mitgefühl bewegt, eine schönere, glücklichere Zukunft:

Yet through the clouds that hides thy head,
By Calumny's foul venom spread,
I mark a golden ray:
Time on his wing (for Justice reigns),
To calm thy life's tempestuous scenes,
Shall waft the smiles of May.

Hark! to suppress the swelling tear,
A voice prophetic hails thine ear:
„*Thy Babe*[1]) *shall rule adored;*
On Britain's Throne, to crown her fame,
The shouts of Millions shall proclaim
Eliza's reign restored.“

In „*Peters Triumph*“ tröstet er sich mit vielem Selbstbewusstsein über seine ärmliche Lage und die schlechte Bezahlung von Seite der Buchhändler:

„*I boast one consolation, I allow;*
My name will never be forgotten;
When to Posterity I make my bow,
Those rogues are in oblivion rotten.“ —

[1]) Die 1796 geborene Prinzessin Charlotte. Sie vermählte sich 1816 mit dem Prinzen Leopold von Sachsen-Koburg, dem nachmaligen König von Belgien, starb aber bereits im folgenden Jahre.

„A Poetical Epistle to Benjamin Count Rumford, Knight of the White Eagle, etc. etc.“

Abermals eine gänzlich unberechtigte Satire, ein echtes Pasquill, auf einen verdienstvollen und mit Grund mehrfach ausgezeichneten Staatsmann. Wolcot verspottet hier mit allerhand Übertreibungen die Bereitung der aus den verschiedensten billigen Gemüsearten hergestellten, ungemein kräftigen und nach seinem Erfinder sogenannten „Rumford-Suppe“. —

1802.

„Pitt and his Statue; an Epistle to the Subscribers. Also, Lord Belgrave and his Motions etc. etc.“

Wieder eine Schmähschrift auf seinen alten Feind Pitt, dem man eine Statue errichten wollte, deren Kosten durch eine öffentliche Subscription aufgebracht werden sollten. Das kann Wolcot nicht begreifen. Er warnt das Publicum vor der Zeichnung weiterer Beträge; denn

„Th' immortal Statue raised to Pitt,
Immortalizeth too their folly.“

Dass Pitt dem Einflusse weiblicher Schönheit unzugänglich war, macht ihn in Wolcots Augen noch unsympathischer. Er hat ihn schon öfters damit verspottet,[1]) hier wandelt er ein Shakespeare'sches Citat in freier Weise um und stellt die kühne Behauptung auf:

„The man that has not woman in his soul,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils.“

In dem Appendix an Lord Belgrave, der ein begeisterter Verehrer Pitts war und für letzteren eine Dankadresse im Parlamente durchsetzen wollte, beweist unser Dichter deutlich,

---

[1]) So in der *„Epistle to a Falling Minister“* (1789):

„Yet what expect from thee, whose icy breast,
A stranger to their charm, the Loves detest?
Thee, o'er whose heart the fascinating Pow'r
Ne'er knew the triumph of one soften'd hour?
To give thy flinty soul the tender sigh,
Vain is the radiance of the brightest eye.
In vain for the of beauty blooms the rose;
In vain thee swelling bosom spreads its snows:
O Joseph thou, against the sex to strive;
Dead to those charms that keep the World alive.“

dass der Pitt gemachte Vorwurf einer ablehnenden Haltung gegenüber dem schönen Geschlechte ihm selbst durchaus nicht gemacht werden kann. Er ist für weibliche Reize, für rosige Wangen und Grübchenkinne recht eingenommen.

Dem Lord aber ruft er zu:

„Now, good Lord Belgrave, to conclude:
Since so unmannerly, so rude,
The Devil is pleased our hearts to harden
Against your state-schemes and devotions
Whene'er you choose to make more motions,
Begin and end them in the garden." —

„The Island of Innocence; A Poetical Epistle to a Friend."

Eine ganz ernste, im *heroic couplet* abgefasste Satire, die schon im Jahre 1773, auf der Rückreise von Jamaica, entstanden oder doch wenigstens concipiert worden ist.

Das Schiff, das Wolcot und Lady Trelawney nach der Heimat bringen sollte (vgl. pag. 12), hielt, vom Sturm verschlagen, bei der Insel Groß-Cayman im Golfe von Mexiko an, um sich für die Weiterfahrt zu approvisionieren. Hier auf diesem weltvergessenen Eiland traf Wolcot ein junges, mit vier reizenden Kindern gesegnetes Ehepaar, dessen idyllische Lebensführung ihn zu dem Gedichte begeisterte.

Wegen ihrer Neigung zu einander von den Eltern verfolgt, waren die beiden Liebenden hieher geflüchtet, nachdem sie auf der Reise Schiffbruch gelitten hatten, aber sammt ihrer Habe gerettet worden waren. Seit dieser Zeit hatten sie hier fern von der Welt ein beschränktes, aber glückliches Dasein geführt. Ihr einfaches und unverdorbenes Landleben wird nun in der an das Oberhaupt dieser Familie gerichteten Epistel als das wahre Glück geschildert und dem wüsten Treiben der Großstädte gegenüber gestellt. Das Werk ist also ganz nach der Idee der III. Satire des Juvenal gearbeitet, die Dryden übersetzt und Johnson in seiner Satire *„London"* (1748) nachgeahmt hat.

Bei Wolcot wie bei Juvenal finden wir einen vom Dichter glücklich gepriesenen Freund, der sich von der

Welt zurückgezogen hat; doch verweilt Wolcot mehr bei der Schilderung des paradiesischen Zustandes auf jener einsamen Insel, während Juvenal, dessen Freund eben im Begriffe ist, nach Prochyta zu übersiedeln, bei diesem Anlasse alle die Unannehmlichkeiten und die Verderbtheit der Hauptstadt aufzeigt.

Wolcot vergleicht sein Los mit dem des glücklichen Freundes:

„From thine how different is my lot! — Alas!
In Calms of Sunshine while thy moments pass,
Mine 'midst the murky Clouds that life deform,
Unequal rush, and mingle with the storm."

Das Gedicht, in dem sich übrigens auch der Einfluss der Gedanken Rousseaus offenbart, beweist, dass Wolcot neben breiter, gemeiner Satire, die um jeden Preis spotten will, auch die ernstere Gattung der Satire mit Erfolg pflegte. —

1803.

In diesem Jahre erschienen zwei Dialectdichtungen Wolcots, zu denen er ebenso wie zu der bereits genannten, *„The Royal Visit to Exeter"* (1795), die Anregung während seines Aufenthaltes in Devonshire erhalten haben dürfte:

„The Horrors of Bribery; A Penitential Epistle from Philip Hamlin, Tinman, to the Right Honourable Henry Addington, Prime Minister. To which is added A Postscript; containing Sensible Animadversions on Judge Grose's solemn and serious Address to the unfortunate Tinman."

Philipp Hamlin, ein Landsmann Wolcots, ist angeblich in Gefangenschaft gesetzt worden, weil er den Kanzler durch ein Schreiben, dem 2000 Guineen beilagen, hatte bestechen wollen, um mit seiner Unterstützung in den Gemeinderath gewählt zu werden. In einem Briefe wendet er sich nun an den Premier, entschuldigt sich und bittet um seine Freilassung:

„I thort that voakes were bribed in Lenden too,
Az well az in the country; zo thort I:
I caan't but zay I look'd confounded blue,
To hear the Terney-general's grievious cry.

— — — — — — — — — — — — —

And zo I zet me down at once, and wrote
The Letter that did give zo much offence;
I guess that you can zay it all by rote:
Which show'd, I must confess, my want of sense.

I do ashure ye, Sir, that I'm a vote;
Had many a guinea slipt into my hand:
And thort at any time that I might do't;
And thort it was the way of all the land.

— — — — — — — — — — — — —

Now, Sir, be please to let a body know,
And let me zee the end of all my cares;
That if I'm to be hang'd, Sir, I may go,
And make my peace with God, and zay my pray'rs." —

„*The Middlesex Election; or, Poetical Epistles, in the Devonshire Dialect, by Mr. Joseph Budge, in London, to Lord Rolle, at Weymouth.*"

Mr. Budge, eine ähnliche Figur wie Mr. Ploughshare und Philipp Hamlin, schildert in unterhaltenden Briefen an Lord Rolle die Vorgänge bei den Wahlen in Middlesex und gibt zum Schlusse einen Bericht über seinen Besuch im Hause des Exministers Pitt, mit dessen Diener Thomas er eine wenig respectvolle Conversation über den Gesundheitszustand, die Vermögensverhältnisse und Lebensgewohnheiten seines Herrn geführt hat. —

1804.

„*Great Cry and Little Wool; or, the Squads in an Uproar; or, The Progress of Politics; or Epistles, Poetical and Picturesque, written by Toby Scout, Esquire, A member of the Opposition, and edited by Peter Pindar, Esquire.*"

Eine schwächere Dichtung, in der abermals gegen Pitt und sein Cabinet polemisiert wird. Sie behandelt die Ereignisse von 1804, in welchem Jahre der König einen neuerlichen Wahnsinnsanfall gehabt und Pitt (Mitte Mai) zu Wolcots größtem Leidwesen wieder die Zügel der Regierung übernommen hatte. Es muss jedoch anerkannt werden, dass der Dichter diesmal den von Krankheit heimgesuchten Monarchen fast ganz aus dem Spiele lässt.

Die Dichtung enthält ein patriotisches, begeistertes Spottlied auf Bonaparte:

„Invitation to Buonaparte
A Duet,
By Mr. Pitt and General Moore.

„Buonaparte come over:
We 'll meet thee at Dover;
And the Generals our forces commanding
Will salute thy two ears
With three excellent cheers,
And a warm Cornish hug at thy landing.

Lewis, Jerome, and Joe,
Let us see too, and know,
With thy Uncles and Aunts, a brave band:
Bring likewise thy Cousins,
Of whom thou hast dozens;
And bring the old fox, Talleyrand.

Thou 'lt be frighten'd to see
How brisk we shall be,
To bestow every thing in our power:
Most excellent air;
Nice lodgings to spare,
Even the best to be found in the Tower.

As French manners are thine,
And so very divine,
Thou never wilt fail of delight;
For the monkeys by day
Will chatter away,
And the tigers howl music at night.

As thou oft didst protest,
That a fight is a feast,
And as no man, indeed, can be thinner;
Thou shalt have not a pullet,
But a dainty hot bullet
And a pike for thy teeth after dinner." —

„An Instructive Epistle to John Perring, Esquire, Lord Mayor of London; on the Proposal of an Address

of Thanks to the Right Honourable Henry Addington, for his great and upright Conduct when Prime Minister."

John Perring, Lord Mayor von London und ein Landsmann Wolcots, soll dem scheidenden Premier eine Dankschrift der Bürgerschaft überreichen. Pindar hat eine solche in Bereitschaft und übermittelt sie dem Lord Mayor zu gütigem Gebrauch. Bei dieser Gelegenheit vergleicht er in launiger Weise sein Geschick mit dem seines Landsmannes Perring. —

1805.

(Beauties of English Poetry; vgl. pag. 35).

1806.

„*Tristia; or, The Sorrows of Peter: Elegies to the King, Lord Grenville, Petty Erskine, The Bishop of London, Messrs. Fox, Sheridan, etc. etc.*"

Eines der längsten und sicher das beste unter Wolcots späteren Erzeugnissen. Er wendet sich hier an den König und fleht ihn inniglich um Gewährung einer Pension an. Jetzt, wo die Liberalen (es ist die Zeit des kurzen Whigministeriums Grenville-Addington-Fox) zu so großen Ehren gekommen sind, dieselben Männer, die man früher angeschwärzt und gehasst hat, jetzt sei es auch Zeit, seiner zu gedenken. Er weist auf seine Armut und seine Verdienste hin. Die Geschichte zeige, dass leider immer die größten Dichter von ihren Herrschern schlecht behandelt, zwar bisweilen bewundert und gelesen, aber nicht gehörig unterstützt worden seien. So sei es vor ihm Ovid, Homer, Milton, Otway, Butler, Cervantes, Lesage, Cowper ergangen.

Der Reihe nach bettelt er nun alle Mitglieder der neuen Regierung an und sucht sich bei ihnen in günstiges Licht zu setzen. Er beglückwünscht Fox zu seinem Erfolge, natürlich nur, weil dieser ein Gegner Pitts ist, hat auch ein freundliches Wort für Sheridan, jammert aber auch ihm vor, dass er selbst trotz ähnlicher politischer Anschauungen leer ausgegangen sei. Dazwischen ergeht er sich in Ausfällen gegen die Verfasser ungünstiger Kritiken seiner Satiren in der „*Rivington Review*" und gegen andere Literaten (Nichols, Gifford u. a.). In der „*Elegy to Narcissa*" klagt er, dass er vergeblich auf der Suche nach

Dame Fortune gewesen sei, hingegen habe er ihre Tochter *Miss-Fortune* genau kennen gelernt.

In den folgenden Elegien preist er seine Werke, ja entschuldigt sich zum Theile wegen der harten Sprache, die er manchmal geführt; er kann nicht begreifen, warum man ihn als gehässigen Satiriker verschreit. Er habe zwar über Könige und Adelige gespottet, doch habe er auch Schönheit und Tugend besungen. Sein einziger Trost sei die Hoffnung auf Anerkennung bei der Nachwelt:

„Merit and I, sad exiles, hand in hand,
Just like the Children in the Wood, poor worms,
Unnoticed crawl a most ungrateful land,
Save by sharp Hunger and the howling Storm.

Yet will some comfort to our souls remain:
When Time shall tear our frames, each beam and rafter,
Though here, for this World's good, we sing in vain,
Our Songs with glory will be crown'd hereafter.“

(„Elegy to a Friend.“)

Prudence klärt ihn schließlich auf, dass er es nicht besser gewollt hat; warum habe er immer die Wahrheit gesagt. Er beschließt sich zu ändern:

„I own that I have suffer'd for opinion;
A liberty of thought was ever mine:
My soul abhorr'd Hypocrisy's dominion,
And scorn'd to yield for pelf a golden line.

Well, then, since Poets, though divine, must munch,
Dame Prudence, songs of praise share store my wallet.
Here, Waiter; bring me a beef-steak and punch:
Conscience, go make thy humble bow to Palate.“

Nun folgen einige Proben seines lyrischen Talentes, darunter die Verse „*On the Death of a Celebrated Musician*“, in denen er den Tod seines im Jahre 1803 verstorbenen Freundes Jackson von Exeter beweint.

„*A Lyric Epistle to Myself*“, mit dem diese elegisch gestimmte Sammlung abschließt, zeigt wieder sein stark entwickeltes Selbstgefühl. Durch all den Scherz klingt der ernste Glaube des Dichters durch an seine Größe und Unsterblichkeit. (Vgl. pag. 7.) —

1808.

„One More Peep at the Royal Academy; or, Odes to Academicians, etc. etc.“

Noch einmal, zum letztenmal, greift er seine alten Bekannten, die Mitglieder der *Royal Academy,* an (vgl. pag. 37 f.).

Er glaubt, sie würden sich freuen, wenn ihn die Zeit unschädlich gemacht hätte. Dies sei durchaus nicht der Fall; wenn auch von den Jahren stark mitgenommen, so habe er doch noch Muth und Kraft, ihnen die Wahrheit zu sagen.

In den nun folgenden Kritiken kommt namentlich der Maler Fuseli[1]) schlecht weg, denn er hatte es gewagt, gegen Opie zu sprechen; Lutherburg[2]) wird wegen seiner unwahren Farben verspottet, West[3]) ausnahmsweise einmal gelobt, und einige junge Maler werden aufgemuntert, auf dem betretenen Wege fortzufahren. Zum Schlusse fügt er mehrere humoristische *„Oden an die Köpfe“ („Odes to the Heads“)* hinzu.

Die erste derselben beginnt:

Ladies and Gemmen, Masters, Misses,
I dare not compliment your phizzes;
Indeed fit subjects for the lash of Satire.
If Truth conduct the Painter's brush,
What madness bade you hither rush,
Such melancholy sad burlesques on Nature? —

Thou poor sour Face, who seem'st to sigh
Because thou art hung up so high,
So near the window, prythee do not growl:
Thou need'st not feel a great alarm;
Jack Ketch had done no mighty harm,
If out of window he had hung thy jowl. —

1809.

„Two Solemn, Sentimental, and Reprobating, Epistles to Mrs. Clarke.“

Hier greift Wolcot die einst berühmte Mrs. Clarke an, *„the fair sinner“*, die kostspielige Freundin des Herzogs von York und Heldin einer Scandalgeschichte, die zwischen

---

[1]) Eigentlich und richtig (Heinrich) Fueßli, ein Schweizer (1741 bis 1825), neben Reynolds und West damals der gefeiertste Maler Englands.

[2]) Vgl. pag. 45

[3]) Vgl. pag. 18 u. 45.

ihr und dem Herzoge spielte, der jedoch in der Satire nur „*Duke*“ genannt wird. Diese Geschichte bildet den Ausgangspunkt für Angriffe auf König und Königsthum. Es ist eine der am wenigsten verständlichen Dichtungen Wolcots; denn die Details der zugrunde liegenden Begebenheit sind nicht mehr genau bekannt. Außerdem ist das Gedicht voll von Anspielungen, die eines Commentars bedürfen und so die Lectüre desselben ganz ungenießbar machen. —

1812.

„*Carlton-House Fête; or The Disappointed Bard; in a Series of Elegies: to which is added, Curiosity in Rags; An Elegy.*“

In dieser elegischen Dichtung klagt Pindar ironisch, dass er nicht zu dem großen Feste zugezogen worden sei, das der Prinz-Regent im Carlton-House gegeben. Gleichzeitig erfahren wir, dass in früheren Tagen der Prinz unserem Dichter sehr gewogen war, ja dass zwischen ihm und dem königlichen Palaste gewisse Beziehungen bestanden haben. Seit Pindar aber einige Verse geschrieben, die die arme Karoline von Braunschweig, die Gemahlin des Prinzen, bemitleiden und trösten sollten, hat sich alles geändert. Das ist auch die Veranlassung, weshalb man ihn bei der Einladung vergessen hat. —

Diese Satire bildet den Schluss der Ausgabe von 1812. Nach diesem Jahre hat Wolcot auch nichts Nennenswertes mehr geschrieben. (Vgl. pag. 38 ff.)[1])

[1]) Sein unveröffentlichter Nachlass, seine Correspondenz mit Sir Joshua Reynolds, William Godwin etc., wurde am 17. Mai 1877 von Puttick & Simpson, *Auctioneers of Literary Propriety,* in London versteigert. Bei dieser Gelegenheit wurde ein großer Theil seiner Papiere von einem John D. Enys, Esq. of Enys (Cornwall), aufgekauft. Unter den Manuscripten befand sich unter anderem:

„*Hermione, a serious Opera in three Acts, Original and transcribed Libretto in 6 books*“, *4to*. (Ein Bruchstück daraus scheint das in der Sammlung „*Pindariana*“ gedruckte Zwiegespräch „*Melancholy*“ zu sein.)

„*The Cornish Minstrel Paul Pendragon, or, An Epistle of Challenge to Walter Scott. Sent by Paul Pendragon, minstrel of Karn-breh.*“

„*Prophecy of Neptune, or, The Fall of Napoleon, after the manner of Deborah, Isaiah, and William Pitt of the House of Stephen.*“

„*Monody on the Death of George IIIrd.*“

III.

ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK UND WÜRDIGUNG WOLCOTS.



Allgemeine Charakteristik und Würdigung Wolcots.

Unter den Dichtungen Wolcots nehmen der Zahl nach seine Satiren die erste Stelle ein.

Wolcot ist aber nicht ein Satiriker im gewöhnlichen Sinne des Wortes gewesen, vielmehr ein in Versen schreibender, satirischer Pamphletist. Sein Spott kehrt sich nicht gegen menschliche Thorheiten und Verkehrtheiten im allgemeinen, sondern meist nur gegen bestimmte Personen, Männer der Kunst, Wissenschaft, Politik, die er unterschiedslos, manchmal mit, häufig auch ohne Berechtigung angreift. Seine Satire ist direct und persönlich, nie versteckt und angedeutet, nennt den Gegner immer beim wahren Namen und schont auch das Privatleben nicht. So ist er also als der Hauptvertreter derjenigen neueren Gattung der Satire zu betrachten, die von Dryden und Pope in die Literatur eingeführt worden ist. Die Satire der älteren Zeit, von *Piers the Ploughman's Creed* bis herauf zu den satirischen Prosadichtungen Swifts, bewegte sich im allgemeinen und nahm zumeist ganze Stände zur Zielscheibe ihres Spottes. Sie lachte über Leidenschaften und Laster, deckte öffentliche Misstände auf, wurde aber nie oder nur selten persönlich. Erst Dryden *(„Mack Flecknoe")* und Pope *(„Dunciad")* mit ihren Satiren auf zeitgenössische Dichter, und später Charles Churchill *(„Rosciad", „Prophecy of Famine"),* der Schriftsteller, Künstler und politische Persönlichkeiten seiner Zeit angriff, haben der Satire ganz concrete Züge geliehen. Dasselbe finden wir nun in viel ausgeprägterem Maße bei Wolcot, dessen Satire sich stets an einzelne Ereignisse oder Personen knüpft und erst von da, wenn überhaupt, zur Allgemeinheit emporsteigt. Auch er hat, wie Dryden und Pope, literarische Satiren gegen Dichterlinge und Dichterschulen verfasst. Hatte aber Pope

es gewagt, den unter dem Schutze der königlichen Huld stehenden Hofdichter *(Colley Cibber)* anzugreifen, so gieng Wolcot noch weiter und nahm den Monarchen selbst aufs Korn.

Unter den Werken der genannten drei Schriftsteller weisen die Satiren des unglücklichen, frühverstorbenen Churchill die meiste Ähnlichkeit mit denen Wolcots auf. Churchill hat zum Theil dieselben Themen behandelt, dieselben Gattungen wie Wolcot, die kunstkritische und literarische Satire *(„Rosciad", „To the Reviewers")*, die politische Satire *(„Prophecy of Famine")* gepflegt. Beide gleichen sich ferner in ihrer begeisterten Freiheits- und Vaterlandsliebe, beide sehen in den Berathern des Königs Feinde der Verfassung und somit auch des Landes. Wie Churchill den seinerzeit allmächtigen Bute, so hat Wolcot den jüngeren Pitt mit der Waffe der Satire bekämpft. Doch war das Feld, das Churchill bebaute, womöglich noch enger begrenzt als das unseres Dichters. Er hat (wohl auch infolge seiner kurzen Lebensdauer) seine Stoffe nicht so oft gewechselt und war auch nicht annähernd so fruchtbar wie Wolcot. Seine Dichtungen sind heute schwer verständlich, bedeutend schwerer als die Wolcots, wozu freilich die aus geistiger Zerrüttung stammende Unklarheit seiner Conception viel beigetragen hat. Sein Humor reicht bei weitem nicht an den seines Nachfolgers heran. Gegen den König (Georg III.) selbst ist Churchill niemals aufgetreten; im Gegentheil, er hat ihn sogar gelegentlich zu vertheidigen, die Schuld an den Unruhen im Reiche von ihm, dem eigentlichen Urheber, auf die schlechten Berather abzuwälzen versucht, die ein Interesse daran haben, den Herrscher in Unkenntnis zu lassen.[1]) Diese Scheu vor dem Throne war zum erstenmale von dem aristokratischen Verfasser der Juniusbriefe überwunden worden, der demselben Könige einmal (im fünfunddreißigsten Briefe) ganz direct und in ernsten Worten seine Fehler vorhielt. Mit der Waffe des Spottes aber hatte sich noch keiner an ihn herangewagt, das hat Wolcot zum erstenmale gethan.

Es ist von bestimmten „Gattungen" der Satire gesprochen worden. Gewiss haben Wolcots Satiren bald einen

[1]) Gotham, B. III.

literarischen, bald einen politischen, bald einen rein persönlichen, pasquillartigen Charakter. Da aber die einzelnen Themen von ihm nicht consequent beibehalten werden, so verschwimmen die Grenzen zwischen allen diesen Gruppen derart, dass man nur höchstwenige seiner Satiren (z. B. die gegen die königlichen Akademiker gerichteten) einer bestimmten Gattung zureihen kann. Auch die übrigen Dichtungen Wolcots zeigen, wie wenig er sich um Einheit des Stoffes kümmert. Sein komisches Heldenepos und viele seiner humoristischen Erzählungen enthalten lange und nicht durch das Thema bedingte satirische Ausfälle auf Georg III. und seine Günstlinge oder andere Persönlichkeiten.

Das Interesse an Pindars satirischen Dichtungen ist ein zeitlich beschränktes gewesen. Da sie alle einen persönlichen Charakter tragen und sich nur selten zur Allgemeinheit erheben, so konnte ihnen kein langes Leben im Gedächtnis der Nation beschieden sein. Sie mussten mit den Männern oder den Ereignissen, die sie behandelten und zum Gegenstande ihres Spottes machten, bald in Vergessenheit gerathen. Die persönlichen Satiren Drydens, Popes und Churchills haben aus demselben Grunde ein gleiches Schicksal erfahren. Außerdem ist eine ganze Reihe der Wolcot'schen Satiren, namentlich die, in denen er zum Localsatiriker herabsinkt, heute ohne Commentar fast nicht mehr verständlich. Als der Dichter im Jahre 1812 eine Gesammtausgabe seiner Werke veranstaltete, fühlte er sich in richtiger Erkenntnis dieser Thatsache bewogen, in langathmigen Vorreden, in umständlichen Inhaltsangaben und zahlreichen Fußnoten viele der bereits damals nicht mehr bekannten Einzelheiten zu erläutern. Die häufig wiederkehrenden Ausfälle gegen Persönlichkeiten, die in jenen Tagen eine Rolle gespielt haben und die den Dichter wieder zu großen Abschweifungen veranlassen, ermüden den modernen Leser und haben im Verein mit einer indecenten, oft an Roheit grenzenden Sprache, dazu beigetragen, auch diejenigen seiner Werke der Vergessenheit zuzuführen, die der Erhaltung wert gewesen wären.

War nämlich auch die Satire diejenige Dichtungsgattung, auf die Wolcot durch seine Veranlagung und den Beifall des Publicums immer wieder hingewiesen wurde, so blieb

es doch nicht das einzige Gebiet, das er pflegte. Mitten in seine satirischen Werke eingestreut, häufig in recht loser Verbindung mit dem Hauptgegenstande, aber auch in selbständigen Sammlungen (vgl. pag. 8), finden wir eine große Anzahl anekdotenhafter Verserzählungen, die durch ihren launigen, manchmal etwas kräftigen Humor und die leicht fließende Sprache, in der sie abgefasst sind, unseren berechtigten Beifall erregen. Diese Geschichten in Versen, die an die heiteren „*Contes*“ Lafontaines und an die witzigen Erzeugnisse ähnlicher Art Matthew Priors erinnern, sind wohl das Beste und Lesenswerteste, das Wolcot überhaupt geschrieben hat. Einige davon haben sich in Schullesebüchern und Chrestomathien,[1]) namentlich in der Heimat des Dichters, in Cornwall und Devonshire, bis auf den heutigen Tag erhalten und sind auch im übrigen England ganz volksthümlich geworden.[2]) Es sind entweder frei erfundene oder auf wirklichen Vorfällen beruhende Geschichten, in denen sich uns Wolcot als ungemein geschickter und witziger Erzähler offenbart. Die von König Georg und seinen einsamen Spaziergängen handelnden Anekdoten sind besonders gelungen und entsprechen in der Art ihres Humors ungefähr den in einigen modernen Witzblättern in ständiger Rubrik wiederkehrenden „Geschichten vom Serenissimus“ mit dem Unterschiede, dass Wolcot sie in Versen mit epischer Breite und lang vorbereiteter Pointe vorträgt. Die subjective Art Wolcots zu erzählen, ähnelt derjenigen Lafontaines, der in seinen „*Contes*“ sich auch häufig mit dem Leser in ein Geplauder einlässt und dessen Einwürfe erräth. Häufig ergeht sich Wolcot in allerhand Abschweifungen, aus denen er sich dann selbst erst wieder zum eigentlichen Gegenstande zurückführen muss, eine Eigenthümlichkeit, die übrigens auch Sternes Erzählerstil aufweist.

Im Zusammenhang mit seinem Sinn für den Humor und die Satire steht auch die Veranlagung Wolcots für die Parodie, eine Dichtungsgattung, die er ebenfalls mehrfach gepflegt hat und der auch sein längstes Erzeugnis, das komische Heldengedicht „*The Lousiad*“, angehört.

---

[1]) R. N. Worth, „*The West Country Garland, selected from the poets of Devon and Cornwall.*“ London und Plymouth.

[2]) Vgl. pag. 47 f.

(Vgl. pag. 48.) Außerdem hat er eine Parodie auf Drydens berühmtes *„Alexanders Fest“*[1]) geschrieben. Hieher kann man auch die für den Poëta Laureatus gedichteten Musteroden,[2]) die parodistische Nachahmung der zwölften Ode des ersten Buches des Horaz[3]) sowie die *„Tales of the Hoy“*[4]) rechnen, die sich in der Vorrede selbst und ihrer ganzen Einkleidung nach als eine scherzhafte Nachahmung der Chaucer'schen *„Canterbury Tales“* hinstellen. Aber alle diese Gattungen sind schließlich nur neue Formen der persönlichen Satire.

Auch auf dem Gebiete der Lyrik hat sich Wolcot mit Glück versucht; er hat einige reizende Liebeslieder und anakreontische Gedichte verfasst, die sich würdig neben die ähnlichen Erzeugnisse eines Collins, Cowper, ja selbst eines Burns stellen dürfen. In einzelnen Fällen hat er den echten, wahren Ton des Volksliedes getroffen. In den Liebesgedichten begegnen wir den im vorigen Jahrhundert gebräuchlichen Schäfernamen. Diese lyrischen Erzeugnisse Wolcots zeichnen sich durch Wärme der Empfindung, Schönheit der Sprache und Melodie der Verse aus. Stoffe, Bilder und Vergleiche zeugen von einer innigen, ungekünstelten Beziehung des Dichters zur Natur. An den Satiriker erinnert freilich manchmal der frivole Schluss in Heine'scher Manier. So ist er also, wie auch Wülker[5]) meint, mit seiner Lyrik als Vorbote der neuen Zeit zu betrachten. Die Gedichte sind in vierzeiligen oder sechszeiligen (Schweifreim-) Strophen abgefasst, meist mit jambisch-anapästischem Rhythmus. Viele darunter sind von ihm selbst und anderen in Musik gesetzt worden. Wolcot besaß nämlich eine mehr als dilettantenhafte und öfters bewiesene musikalische Begabung. Im Zusammenhang mit dieser mag auch seine Vorliebe und sein feines Verständnis für die Kunst der Malerei erwähnt werden, von der die Oden an die königlichen Akademiker Zeugnis ablegen. (Vgl. pag. 45.) Auch auf diesem Gebiete konnte der vielseitige Wolcot auf eigene

---

[1]) Vgl. pag. 111.

[2]) Vgl pag. 64 *(„Instructions to a celebrated Laureat“)* und pag. 111 *(„The Royal Tour and Weymouth Amusements“).*

[3]) Vgl. pag. 72.

[4]) Vgl. pag. 117.

[5]) Geschichte der englischen Literatur, pag. 483.

Producte von Verdienst und Wert hinweisen (vgl. pag. 30). Die Kunst der Malerei verdankt außerdem seinem Kennerblick und seinem bewussten Eingreifen die Entdeckung und Ausbildung John Opies, des bekannten Porträt- und Historienmalers, den er aus der dunklen Unbekanntheit seines Heimatsdorfes in das Licht der Großstadt gezogen hat.

Die Sprache und das Metrum beherrscht Wolcot in wunderbarer Weise, wenngleich er, wie es bei einem solchen rasch und flüchtig für den Augenblick arbeitenden Tagesschriftsteller nicht anders zu erwarten ist, über dem Inhalt manchmal die Form vernachlässigt oder einen recht armseligen Gedanken als Lückenbüßer einschieben muss, um ein passendes Reimwort zu bekommen. Die Leichtigkeit und Treffsicherheit seines Ausdruckes ist aber nichtsdestoweniger eine außerordentliche. Äußerst gut gelingt ihm die Nachahmung der Redeweisen bestimmter Personen, besonders die stotternde Art des Königs, das schlechte Englisch seiner deutschen Gemahlin und anderer am Hofe lebender Fremden. Ausgezeichnet versteht es ferner Wolcot, ernste und humoristische Vergleiche aus dem Leben und aus der Natur anzustellen. Unerschöpflich ist er geradezu in der Schilderung weiblicher Reize. Bisweilen allerdings wird er allzubreit und ermüdet durch eine das Maß des Erträglichen übersteigende Weitschweifigkeit. Die Verse sind glatt und wohlklingend. Er verwendet entweder das heroische Versmaß (*„Lousiad“*, *„Island of Innocence“* (vgl. pag. 129)[1]) oder verschiedenartige vier-, sechs-, sieben-, acht-, neun- und auch zehnzeilige Strophen, die ganz willkürlich miteinander abwechseln und häufig von *heroic couplets* unterbrochen sind. Die beliebteste, fast in allen Satiren, wenn auch nicht ausschließlich zur Verwendung kommende Strophenform ist die sechszeilige Schweifreimstrophe (aab ccb), der er durch Einschiebung kurzer Reimzeilen in wirkungsvoller Weise eine Abwechslung zu geben weiß. Diese Lieblingsstrophe hat er erst in sehr hohem Alter, als ihn Krankheit und Blindheit an sein Bett fesselten, aus einem rein äußerlichen Grunde mit einer vierzeiligen Strophe vertauscht. (Vgl. pag. 37.)

---

[1]) Vor ihm haben John Donne, Bishop Hall, später Pope, Young und Churchill Satiren in diesem Versmaß geschrieben.

Wenn sich auch zwischen Wolcot und seinen Vorgängern auf den verschiedenen von ihm gepflegten Gebieten ein wirkliches Abhängigkeitsverhältnis nicht herstellen lässt, so hat doch z. B. eine Vergleichung seines komischen Heldengedichtes mit Popes „*Lockenraub*" gezeigt, dass er von diesem Dichter, namentlich was die Kunstmittel anbelangt, manches gelernt hat. Auch Butlers von ihm viel bewundertes Epos „*Hudibras*", das wie seine „Lausiade" eine Verbindung politischer Satire mit der Gattung des komischen Heldengedichtes darstellt, ist nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben. Eine genauere Betrachtung seiner Werke ergibt, dass er nicht nur die englische Literatur, sondern auch die bedeutendsten Vertreter der zeitgenössischen französischen (Voltaire, Rousseau, Boileau) sowie der classischen Literatur gekannt hat. Er hat von allen gelernt und angenommen, ohne in blinde Nachahmung eines einzelnen zu verfallen. Er ist eben eine durchaus originelle Erscheinung. Gerade diese seine Originalität hat ihm bei den zeitgenössischen Dichtern eine große Beliebtheit und ein gewisses Ansehen verschafft.

Byron z. B. hat ihn sicher gelesen. Ja, es scheint, dass Wolcot dem jungen Dichter für seine humoristisch-satirischen Werke in mancher Beziehung geradezu als Muster gedient hat. Nicht nur erinnert Byrons Satire „*English Bards and Scotch Reviewers*" in Ton und Inhalt an das erste größere Werk Wolcots „*To those Literary Colossuses, the Reviewers*", sondern wir finden auch in Byrons „*Vision of Judgment*" einzelne Züge, die direct auf Wolcot zurückgehen. König Georg III. wird bekanntlich in diesem Gedichte redend eingeführt und vom Dichter ob seiner Beschränktheit und geistigen Unbedeutendheit verspottet. Dies sowie die Nachahmung der stotternden Redeweise des Königs hat Byron von Wolcot übernommen.[1])

---

[1]) „*Vision of Judgment*", Strophe XCII:
The monarch, mute till then, exclaim'd,
„*What! what! Pye come again? No more — no more of that!*"
Dazu die Note (in der bei Murray erschienenen Ausgabe): „*The King's trick of repeating his words in this way was a fertile source of ridicule to Peter Pindar (Dr. John Wolcot); for example*: —" (folgt eine Strophe aus Wolcots „*Instructions to a celebrated Laureat*").

Wie bei Wolcot, finden wir ferner auch bei Byron, was vor ihm Pope und nach ihm Shelley gethan haben, eine heftige satirische Polemik gegen den Poëta Laureatus (bei Byron Southey) und gegen seine professionsmäßige Reimschmiederei. Für gewisse Partien des *Don Juan* scheint Byron von Wolcot geradezu inspiriert worden zu sein. Einzelne Episoden sind ganz in seinem Stile gehalten, natürlich nicht die ernsten und erhabenen Stellen, aber die von Laune und leichtem Humor getragenen Partien. Auch hier erscheint Wolcot verfeinert, verbessert, übertroffen, aber der Geist und die Manier sind im Grunde genommen dieselben. Man vergleiche z. B. die wortreiche Entschuldigungsrede Julias an ihren Gatten und seine zudringlichen Begleiter im I. Gesange des Don Juan mit der unendlich langen Bittschrift der Köche im III. Gesange der Lausiade. Auch die Art Wolcots, sich durch Zwischenfragen und Abschweifungen zu unterbrechen, ist bei Byron wiederzufinden.

Wir haben Zeugnisse dafür, dass unserem Dichter außer von Byron auch von anderen großen Zeitgenossen Wertschätzung entgegengebracht worden ist. Robert Burns, der ihn einmal *„a glorious fellow, and a first favourite of mine“* nennt, hielt sehr viel von Wolcots Ballade *„Lord Gregory“* [1]) und dichtete selbst einige Strophen in schottischer Mundart über den nämlichen Gegenstand,[2]) *„not that I intended to enter the lists with Peter“ (R. Burns's correspondence with George Thomson, 452).*

Walter Scott spricht gelegentlich von ihm als *„the most unsparing calumniator of his time“. (Lockhard's Scott,* ch. I., XXVIII.)

Thomas Campbell ersuchte Cyrus Redding (den Freund Wolcots und bereits einmal citierten Verfasser von *„Past Celebrities whom I have known“),* einen Lebensabriss von Wolcot abzufassen, den er in seine neue Ausgabe von *„Specimens of the British Poets“* aufzunehmen gedachte, *„because he was the inventor of a style of poetry peculiarly that of his own genius, and exceedingly effective“.*

---

[1]) Gedruckt bei Chambers, *Cyclopaedia of English Literature,* II., pag. 28.

[2]) Lord Gregory *(„O Mirk is this midnight hour“),* Robert Burns; edited by Manson. London 1896, II., pag. 127.

Aber nicht nur in England, sondern auch auf dem Continente war er bekannt und gelesen. In Wielands *„Neuem teutschen Merkur“* findet man immer wieder einen Bericht aus London, der von Wolcots Erfolgen erzählt. Der Weimarer Satiriker Johannes Daniel Falk (1768—1826)[1]) hat sich sogar in der schwierigen Aufgabe versucht, Wolcots komisches Heldengedicht *„The Lousiad“* und zwei andere seiner Satiren dem deutschen Publicum durch eine Übertragung zugänglich zu machen: *„Die Lausiade, ein Heldengedicht in fünf Gesängen, frey nach dem Englischen des Peter Pindar. Aesthetische Zergliederung des Heldengedichtes von der Laus. Peters Bittschrift an Seine Majestät in betreff einer Pension.*[2]) *Des Königs Einzug in Exeter.“*[3]) (Im *„Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire.“* Weimar 1801.)

Vier von seinen in die großen Gedichtssammlungen *„Pindariana“* (1794) und *„Odes to Kien Long“* (1793) aufgenommenen lyrischen Erzeugnissen sind — allerdings viel später — von O. L. Heubner (1812 bis 1893) während seiner Gefangenschaft auf dem Königstein (1849—1859) in vollendeter Weise in deutsche Verse gebracht worden. (*„Englische Dichter. Eine Auswahl englischer Dichtungen mit deutscher Übersetzung. Von O. L. H. . . . . r.“* Leipzig, 1856.)[4])

Aus vielen Dichtungen Wolcots erkennt man, dass er ein Freund freiheitlicher und fortschrittlicher Ideen, dabei aber ein echter Patriot und ein warmer Anhänger der constitutionellen Verfassung gewesen ist. Ja seine Vorliebe für das eigene Vaterland gieng so weit, dass er auch die wirklichen Vorzüge des Fremden nicht gelten lassen wollte. Zum Theil mag uns dieser Umstand seine Antipathien gegen das aus Hannover stammende Königshaus erklären. Georg III., zwar der erste in England geborene Monarch aus dem deutschen Regentenhause, bevorzugte noch immer die Deutschen zu sehr und ließ seine Söhne an der heimat-

---

[1]) Der Verfasser des Buches: „Goethe aus näherem persönlichen Umgang dargestellt“ (1832).

[2]) *„Peter's Pension“* (1788).

[3]) *„Royal Visit to Exeter“* (1795).

[4]) Dies sind die einzigen Übersetzungen, die mir bekannt geworden sind, wiewohl der anonyme Verfasser des der Ausgabe 1816 vorausgeschickten Lebensabrisses von Übersetzungen in sechs verschiedenen Sprachen berichtet. (Vgl. auch pag. 28.)

lichen Universität Göttingen erziehen. Dass er eine deutsche Prinzessin geheiratet hatte, konnte ihm Wolcot nie verzeihen; ebenso waren alle Deutschen am königlichen Hofe (so der Astronom Herschel, Frau Schwellenberg) seines Hasses sicher. Auch die Franzosen liebte Wolcot nicht und spottete über sie, wiewohl er sich im Grunde seines Herzens über die große, durch die Revolution hervorgerufene Freiheitsbewegung freute und sie um ihre demokratische Verfassung beneidete. Doch war er einer der ersten, die gegen die blutigen Greuel der Revolution Front machten und mit dem tragischen Ende des französischen Königshauses menschliches Mitleid fühlten.[1])

Auch in den kunstkritischen Satiren kam sein starkes Nationalgefühl zum Ausdruck. Die minderwertigen Leistungen der Maler West, Fueßli, Lutherburg erfuhren eine umso schärfere Zurückweisung von seiner Seite, da sie als Nicht-Engländer sich unter die eingeborenen Künstler eingedrängt hatten und von König Georg protegiert wurden.

Mit seiner Vaterlandsliebe steht sein feindseliges Verhalten dem Könige gegenüber durchaus nicht im Widerspruche; das war für ihn eine rein persönliche Angelegenheit. Hat man doch eine Erklärung dafür einfach darin finden wollen, dass der König einige von Wolcots Gemälden entgegengenommen habe, ohne ihn dafür zu bezahlen.[2])

Mag nun ein persönliches Moment mit im Spiele gewesen sein oder nicht, sicher ist, dass Wolcot in der Verspottung seines Monarchen manchmal zu weit gegangen ist. Das gab er selbst auch indirect zu. In einem Gespräche mit einem Bekannten über die maßlose Freiheit, die er sich gegenüber seinem Könige herausgenommen habe, äußerte er sich einmal ganz witzig: „*I confess, there exists this difference between the King and me: The King has always been a good subject for me, while I have been a bad subject to his Majesty.*“

---

[1]) Vgl. pag. 105.

[2]) Dies berichtet der Londoner Correspondent des „Neuen Teutschen Merkur“, Feb. 1797; er lässt Wolcot, den er einen „*dürftigen Scribbler*“ nennt, deshalb die Äußerung machen: „*Very well, I'll contrive to make myself paid — The King shall pay me an annual contribution.*“

Gleichwohl waren seine Absichten die eines echten Patrioten. Ihn trieben die nämlichen Gefühle und Überlegungen, die Junius zu seinem berühmten Briefe an denselben Monarchen begeistert hatten. Auch er erblickte in dem eigensinnigen, kurzsichtigen, zu absolutistischen Anschauungen neigenden Könige einen gefährlichen Gegner der alten Freiheit und der Verfassung des Reiches. Das Wort, das Byron dem Schatten des Junius in den Mund gelegt hat, das hätte auch Wolcot sprechen können:

„*I loved my country, and I hated him!*“[1])

Beide, Wolcot und Junius, kämpften eben nach ihrer Art, jeder mit seiner Waffe, der eine unter der Maske des Pseudonyms mit der schlagenden Logik seiner Beweisführung, mit dem Feuer der Beredsamkeit, der andere mit der spitzen und leichten, aber nicht minder gefährlichen Waffe der Satire.

Wolcots Beliebtheit bei seinen Zeitgenossen ist namentlich auf seine satirischen Schriften zurückzuführen, auf diejenigen Dichtungen also, denen ein zwar intensives, aber vorübergehendes Interesse entgegengebracht wurde. Bleibt er aber auch für die Nachwelt als ein schneidiger Pamphletist und rücksichtsloser Pasquillant beachtenswert, in dessen Werken sich die Stimmung der großen Massen des Volkes in einer politisch bewegten Zeit wiederspiegelt, so ist doch sein Anspruch auf dauernde Anerkennung eher in seinen launigen Geschichten und seinen sangbaren Poesien begründet, als in denjenigen Geistesproducten, die einen rein ephemeren Charakter besitzen.

Das moderne England stößt sich an seiner Frivolität und seinem Cynismus. Er war eben ein genialer Spötter in der Art Heines, mit dem er auch die stark sinnliche, den Freuden der Liebe zugethane Naturanlage gemein hat.

Es ist schade, dass sich Wolcot nicht mit ganzer Kraft auf das Gebiet der humoristischen Verserzählung und der leichten, anakreontischen Lyrik verlegt hat. Die Proben, die er uns von seinem Talente hiefür gegeben, beweisen, dass er hier hätte Bedeutendes von bleibendem Werte leisten können, wenn es ihm nicht besser gefallen hätte,

---

[1]) Byron, „*Vision of Judgment*“, LXXXIII.

seine Befriedigung in der vorübergehenden Bewunderung seiner Zeitgenossen und — in wohlgefüllten Geldcassen zu suchen. So aber ist er eine rechte Eintagsberühmtheit geblieben. Sein Ehrgeiz war es, der Sittenrichter seiner Zeit, der Juvenal seines Jahrhunderts zu werden. Das ist ihm nicht gelungen. Als Verfasser von Satiren hat er sich ein zu enges Feld, die kleinen Ereignisse des Tages, ausgewählt: *„Il était grand dans son genre, mais son genre n'était pas grand.“* Daher ist jegliches Interesse an seinen Schriften mit den Geschehnissen und Personen, die ihnen zugrunde liegen, verschwunden, und fast alle seine Werke, selbst die, welche ein solches Los nicht verdienen, sind im Meere der Vergessenheit untergegangen.

Etwas gehässig zwar, doch im allgemeinen recht treffend hat ihn jener Anonymus (*„Tabby to Pindar“*, London, 1790) charakterisiert, der folgende Inschrift für seine Statue in Vorschlag brachte:

„See Pindar's form reveal'd to sight,
By disappointment urg'd to write;
With reasoning strong, with satire keen,
A deal of wit — much more of spleen;
Still fond of stories strange and new,
But ne'er selecting false from true;
Well pleas'd whene'er he found a tale,
At which with Kearsley[1]) *he could rail;*
Alike at Statesmen, Artist, King,
Priest, Lawyer, Doctor, anything,
His bold invidious shaft he threw,
But never the bliss of friendship knew;
Flatter'd through fear, with caution read,
Living unloved, unmourn'd when dead!“ —

[1]) Sein Buchhändler.



